

**“EL RECLAMO DE LA HERIDA”. TEXTUALIDADES CORPORALES
EN LA OBRA DE DIAMELA ELTIT.**

by

Mónica Barrientos Olivares

BA, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1997

MA, Universidad de Chile, 2004

Submitted to the Graduate Faculty of the
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2015

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Dietrich School of Arts and Sciences

This dissertation was presented

by

Mónica Barrientos Olivares

It was defended on

April 13, 2015

Dr. Juan Duchesne Winter, Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Dr. John Beverley, Distinguished Professor, Department of Hispanic Languages and
Literatures

Dr. Emad Mirmotahari, Professor, School of Liberal Arts, Duquesne University

Dissertation Advisor: Dr. Áurea María Sotomayor-Miletti, Professor, Department of Hispanic
Languages and Literatures

Copyright © by Mónica Barrientos Olivares

2015

**“EL RECLAMO DE LA HERIDA”. TEXTUALIDADES CORPORALES EN
LA OBRA DE DIAMELA ELTIT**

Mónica Barrientos Olivares, PhD

University of Pittsburgh, 2015

Diamela Eltit is one of the most prolific and prominent Chilean writers of her generation. She started writing under Pinochet’s dictatorship, and since then has become known for her intellectual and politically resonant writings that powerfully explore the intricate relation between ethics and aesthetics in the context of the neoliberal turn in Chile. Her literary and visual work is a good example of “the Latin American aesthetic turn” (Sergio Rojas) in contemporary Chile.

The dissertation’s analysis focuses on postmodern aesthetics and draws on theories of gender, the visual arts, and philosophy in order to analyze Eltit’s range of resistances to a political and social order that constitutes a disciplinary system aimed at constant surveillance. In Eltit’s work, the female body is the main tool used to cause a rupture within the persistent standardization of bodies in a rigid society. Thus, Eltit’s novels are allegories of contemporary Latin American society insofar as the power of the body, bio-power and its effects on spaces comprise a scenario that is used to represent the material transformation of power relationships and subjectivities.

Notions of space and place are fundamental to this reading of Eltit's work. Places are constructed through power relations that construct rules and define boundaries. These boundaries are both social and spatial, controlling identities of belonging and exclusion to and from a place. Because power and space are represented as inherent to the body as movement, transformation, and individual and collective practices, I focus on place and sexuality in both corporeal and discursive terms by emphasizing the sociological and historical effects of space and other geographic concepts as they merge on the individual and collective inter-relations at work in the novels. My analysis proceeds to the use of language, metaphor, and representation in the definition of gender and sexuality, converging on questions of subjectivity, identity and the sexed body. I utilize theoretical tools from philosophy, politics and feminism in order to analyze the critique immersed in Eltit's work that aims to destabilize and transform gender relations and power hierarchies.

INDICE

TABLA DE FIGURAS	viii
AGRADECIMIENTOS.....	ix
INTRODUCCIÓN.	1
CAPÍTULO 1. ESPACIALIZANDO PODERES Y RESISTENCIAS.....	13
1.1 Cartografías de una ciudad: el habitar y el recorrido en los espacios elitianos.	23
1.2 Desplazar los espacios cotidianos.	26
1.3 El espacio in-corporado.....	37
1.4 Los espacios globalizados o los “no-lugares”.....	59
CAPÍTULO 2. SUBJETIVIDADES MARGINALES y LA PULSION COMUNITARIA.....	74
2.1 Subjetividades narrativas y la puesta en discurso.	76
2.1.1 Subjetividades marginales o el estigma sudaca.	85
2.1.2. Subjetividades precarias o anormales.	99
2.1.3 Ciudadanos insanos o desagregados.	113
2.2 La pulsión comunitaria.....	131
CAPÍTULO 3. TEXTUALIDADES CORPORALES: DE LA PIEL A LA PÁGINA.	138
3.1 La resistencia orgánica en la escritura neobarroca.	140

3.2 Exceso y transgresión: estética neobarroca en las obras de Eltit.	146
3.2.1 El artificio y la fragmentación repetitiva.	148
3.3 Parodia y distorsión del sentido.....	170
3. 4. Erotismo con la palabra.	186
3.4.1 El corte y las incisiones en la piel/página.	199
3.4.2 La pose y la construcción estética de la imagen.	206
CAPÍTULO 4. ZONAS DE DOLOR: ARTE, VIDA Y POLITICA.....	224
4.1 Colectivo de Acción de Arte, CADA.	225
4.2 Arte y vida: una nueva sensibilidad.	236
4.3 <i>Zonas de Dolor</i> o el hacerse en las periferias.	239
CONCLUSIÓN	260
BIBLIOGRAFÍA.....	270

TABLA DE FIGURAS

FIGURE 1. <i>LUMPÉRICA</i> P. 151	200
FIGURE 2. <i>INFARTO DEL ALMA</i> P. 17	211
FIGURE 3. <i>INFARTO DEL ALMA</i> P. 66	212
FIGURE 4. <i>INFARTO DEL ALMA</i> P. 6	214
FIGURE 5. <i>INFARTO DEL ALMA</i> P. 65	214
FIGURE 6. <i>INFARTO DEL ALMA</i> P. 53	215
FIGURE 7. <i>INFARTO DEL ALMA</i> P. 13	215
FIGURE 8. "¡AY SUDAMÉRICA!", 1981. PANFLETO ARROJADO DESDE AVIONES	231
FIGURE 9. "No +". RÍO MAPOCHO, 1983	232
FIGURE 10. "No +". GRAFITI CALLEJERO, SANTIAGO	233
FIGURE 11. "No +". COMUNA LO ESPEJO, 1988	233
FIGURE 12. "No + MIEDO". PROTESTA EN SANTIAGO, 1985	234
FIGURE 13. PROTESTA EN TALCA. DIARIO <i>EL MERCURIO</i> , 09 DE OCTUBRE, 2009	235
FIGURE 14. <i>ZONAS DE DOLOR I</i>	247
FIGURE 15. <i>ZONAS DE DOLOR I</i>	248
FIGURE 16. <i>ZONAS DE DOLOR I</i>	250
FIGURE 17. "EL BESO". <i>ZONAS DE DOLOR III</i>	256
FIGURE 18. "EL BESO". <i>ZONAS DE DOLOR III</i>	258

AGRADECIMIENTOS

Es muy difícil poner un pequeño espacio a todas las personas que han contribuido en esta tesis. Primero que todo, mi esposo y mi hija. César por ser mi compañero de vida de hace tantos años, mi primer lector y mi mejor amigo. Mi hija Millaray por acompañarnos todos estos años en los pasillos de la Universidad y en las salas de clase, muchas veces, sin entender mucho de qué se trataba todo eso. Mi familia, madre, padre, hermanos, hermanas y suegra que me apoyaron desde la lejanía y esperaron pacientemente nuestro regreso. A mi querido “grupito” que sin ellos este proceso de estudio habría sido solitario y aburrido. A mi querida amiga y advisor Áurea por todos los consejos recibidos, separando lo profesional de la amistad; y por último Diamela Eltit, a quien le agradezco no sólo la amistad y la confianza que ha mantenido en César y en mí, sino también por su gran obra que me ha inspirado por tantos años.

INTRODUCCIÓN.

*Si comprendo que trabajo con una palabra social, palabra
que me es ajena y propia, ya heredada y siempre ambigua,
multiforme y petrificada a la vez, estoy sumergida en el
centro de un paisaje incompleto, inmersa en un trabajo
cuya única satisfacción consiste en cumplir con
mi obsesión por la palabra.*
(Diamela Eltit. "Acerca del hacer literario")

La tradición literaria chilena está marcada por algunos autores fundamentales como Marta Brunet, María Luisa Bombal y José Donoso, que han instalado un proyecto narrativo donde la producción de sentido se presenta por medio de la crisis del sujeto y del narrador. Para Leonidas Morales, el proyecto de Diamela Eltit es una línea de continuación, pero también de subversión de este camino que pocos autores han decidido recorrer. La obra de Eltit explora y profundiza conscientemente esta crisis por medio de operaciones de sentido donde los signos narrativos deben ser leídos en conjunto con operaciones culturales, sociales y políticas. Es lo que llama "tradición del desdoblamiento" ("El discurso" 10) para referirse a Eltit como la autora de una serie de novelas y producciones artísticas que ha instaurado un modelo de narrativa que se encuentra fuera del margen convencional del receptor conservador chileno que tiene intereses de lectura centrados en los textos de autoayuda o *best-seller*. Dentro de sus obras se encuentran *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), escritas en dictadura. Luego se publican *Vaca Sagrada* (1991), *El*

infarto del alma -junto a Paz Errázuriz- (1994), *Los Vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2004), *Puño y letra. Juicio Oral* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas Especiales* (2013). Previamente, dentro de su participación de las acciones de arte del CADA, encontramos *Zonas de Dolor* en colaboración con Lotty Rosenfeld.

En el último Congreso Internacional realizado en Chile acerca de la obra de Eltit, Rubí Carreño afirma que su obra “se trata de obras de la mano de obra, es decir, literaturas que expresan el deseo del texto-mundo de maneras no “naturales” y que por ende, y necesariamente, devienen en política” (“¿Qué eres?” 13). Y es precisamente esa “mano de obra”, la artesanía de su escritura, uno de los motivos de esta investigación como forma de “hacerse texto” por medio de diferentes dislocaciones y quiebres. La crisis del sujeto, el desplazamiento de los espacios, la muerte del narrador, son todas formas de cuestionamiento que atraviesan nuestra cultura y que han servido para cuestionar conceptos que se presentaron como inmutables y que se debaten dentro de un contexto llamado “postmoderno”. Desde esta perspectiva ¿es posible ingresar en la polémica a través de un intercambio dialógico desde “lo otro” que es Latinoamérica? La obra de Diamela Eltit elabora estos lazos mediante el movimiento que se produce en la alternancia de diferentes posturas, que en este caso será entre una postura crítica frente a una determinada forma de percibir los cuerpos y la puesta en discurso de una escritora chilena como es Diamela Eltit, de cuya obra se han hecho diversas críticas. Desde la aparición de su primera novela, la crítica literaria ha elaborado diferentes análisis desde áreas muy diversas, como el psicoanálisis, la sociología, la historia, el arte, entre otras. Sus primeras novelas tuvieron repercusión principalmente en Chile, pero posteriormente,

se expanden hacia el resto de América Latina para llegar finalmente a Europa y Estados Unidos. La primera obra de recopilación de ensayos acerca de la obra de Diamela Eltit en Chile, fue realizada por Juan Carlos Lértora, quien afirmaba en la introducción que “su innovación discursiva quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales, y se hunde en la exploración de niveles de sentido que la narrativa convencional considera de modo muy diverso” (11). Aunque argumenta que estos textos no corresponden a una literatura marginal, subraya las características de precariedad que en ellos se simbolizan, adscribiendo la obra de Eltit a lo que llama “literatura menor”, término acuñado por Deleuze y Guattari para referirse a lo que una minoría hace en un lenguaje mayor que se caracteriza por la desterritorialización del lenguaje, lo político y la producción de una “solidaridad activa” (30). En esta misma compilación, Raquel Olea añade que una lectura o crítica tradicional calificaría la obra como críptica y experimental. Esta “calificación” provocó un boicot de ciertos sectores que la acusaron de no tener un compromiso directo contra la dictadura. Para Olea, afortunadamente, existió un sector que amplió sus operaciones de lectura y crítica cultural, entendiendo que en la obra de Eltit “el texto adquiere una doble dimensión de espacio descentralizado y descentralizante de políticas socio-literarias y culturales” (85). El planteamiento interesante en esta crítica es el concepto de “sujeto de(s)generado”, es decir, fuera de la ley y la norma sexual y textual para provocar el quiebre en la identidad fija y monolítica. En esta misma línea, Nelly Richard centra la obra de Eltit dentro del contexto de “emergencia” post-golpe en el Chile militar (“Tres funciones” 37-51) en el cual la narrativa de Eltit se eleva como una figura de subversión política por medio de la escritura, o en el mejor de los casos, por “fragmentos” de escritura como desmontaje del

signo relacionado a los poderes de una autoridad oficial, como retoque cosmético mediante la constante auto-corrección del signo, como viaje en diferentes formas de lenguaje, para afirmar que la obra de Eltit monta una “subjetividad disidente” (51) que se encuentra en conflicto con los códigos simbólicos y culturales de la representación oficial. Leonidas Morales, uno de los estudiosos más constantes de la obra de Eltit, afirma que tanto ella como José Donoso son figuras claves dentro de la novela chilena: “José Donoso, en el cierre de la fase ‘vanguardista’ iniciada con María Luisa Bombal, y Diamela Eltit, con la apertura de la fase ‘posvanguardia’ o posmoderna” (*La novela chilena* 12). José Promis destaca el quiebre producido por el golpe militar del 73 y organiza el escenario novelesco en Chile bajo el concepto de “novela de Desacralización” que permitió dar cuenta de la realidad dolorosa que dominaba el país: “Esta comprensión tenía que realizarse sin que por ello se perdiera el estatuto imaginario que caracteriza a la novela. Se produjo así una significativa aproximación entre el discurso de la novela y el discurso testimonial” (228). De esta forma, el texto novelesco se sitúa en un espacio inter-genérico donde imaginario y discurso histórico se sostienen de manera recíproca para impedir el sometimiento a un discurso único y narrativo. Promis destaca “la estrategia del disimulo” en la obra Eltit, ya que esta característica es un modo indirecto de inversión del referente histórico donde el lenguaje muestra la presencia de un poder opresor, por medio de un discurso alucinante, donde la realidad familiar, en un espacio de pesadilla, simboliza la realidad nacional y el momento histórico. Siguiendo el postulado anterior, Rodrigo Cánovas rescata la perspectiva de José Promis, pero deriva su análisis estructural a las teorías psicoanalíticas del sujeto, proponiendo otro enfoque similar al cual denomina “novela de orfandad” donde el huérfano “Es como si el sujeto se hubiera

vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973” (180). La novela de la orfandad se caracteriza por tener como personajes a niños abandonados guiados por un expósito, madres solas, locos vagabundos, en una sociedad precaria que requiere el reconocimiento reflexivo de un vacío primigenio. Aquí la imagen de la mujer surge como “creadora”, por medio de un discurso marginal exento de voces autorizadas de la tradición. Rubí Carreño es otra crítica importante de la obra de Eltit, En su libro *Leche amarga*, recoge lo más tradicional de la literatura chilena para luego analizar críticamente la violencia y el erotismo en María Luisa Bombal, Marta Brunet, José Donoso y Diamela Eltit. En el capítulo dedicado a Eltit, la autora señala que su narrativa es un puente que deja atrás las representaciones criollistas que la tradición literaria chilena había elaborado en torno a los sujetos marginales. De este modo, Eltit realiza una crítica más profunda a las instituciones donde se arraiga la violencia: la familia, el mercado y el Estado, subvirtiendo la dicotomía víctima-victimario “a través del despliegue de una micro política de la colaboración [...] que privilegia el castigo de la creatividad y alienta la simbiosis o el despojo” (*Leche amarga* 150). Carreño organiza el primer coloquio internacional en Chile dedicado a la obra de Diamela Eltit en octubre de 2006. El resultado será *Diamela Eltit: redes locales/redes globales*, donde se reúnen veintiocho artículos de diferentes críticos literarios, profesores y escritores. En la introducción titulada “¿Quién eres? Una torpe, alerta, alarmada, pasafronteras”, afirma que la obra de Eltit puede ser calificada como “pasafronteras”, ya que deconstruye los binarismos centro/periferia, global/local, norte/sur, y que el análisis se inicia desde el feminismo, pasando por la dictadura y el consecuente neoliberalismo. De este modo, “Eltit responde a la desautorización de la

letra no a través del llanto o del discurso, sino a través de la fina trama de sus citas locales en las que hace vivir la escritura como artesanía, memoria y experiencia” (*Diamela Eltit* 15).

La recepción crítica internacional de la obra de Eltit se inicia principalmente en los países vecinos de Chile, como Argentina y Brasil. Gonzalo Aguilar, crítico literario del diario *El Clarín* de Buenos Aires, sostiene que la obra de Eltit no es “inclasificable” como muchos han sostenido, sino que pertenece a una “segunda ola post-estructuralista”¹ que tuvo lugar en los años ochenta bajo los planteamientos de Michel Foucault acerca del poder y los cuerpos, las teorías feministas y las posturas de Gilles Deleuze acerca del deseo, sosteniendo que, junto a Pedro Lemebel y Roberto Bolaño, han alcanzado la consagración en el mundo literario chileno. El brasileño Idelber Avelar, en *Alegorías de la derrota*, analiza la posdictadura en algunos países del Cono Sur y la elaboración del duelo que se manifiesta en las obras de ciertos autores. Acerca de la autora afirma que “el texto de Eltit se arma a partir de tomas rápidas, núcleos imagísticos, mónadas poéticas, a través de las cuales se activan memorias y experiencias irreductibles al imaginario de la transición chilena” (221). La recepción crítica de la obra de Eltit en el exterior se debe principalmente a la internacionalización de la crítica literaria y a la presencia de la autora como invitada en diferentes foros en América Latina y como profesora invitada en diferentes universidades en Estados Unidos. Entre los primeros críticos extranjeros fuera de América Latina se halla Jean Franco, quien afirma la posición neo-vanguardista del feminismo de Diamela Eltit al separarla de aquellas novelistas que escriben *best seller* (como Ángeles Mastretta o Isabel Allende). La postura neo-vanguardista de Eltit intenta

¹ La primera ola corresponde a principios de los años setenta en autores como Severo Sarduy u Osvaldo Lamborghini.

una dislocación del significado y un rechazo a los discursos hegemónicos, ya que su obra “could only be written out of experiences of marginality and desorientation of exile and dictatorship, experience which are then brought to bear with great force redemocratized societies” (104). Gwen Kirkpatrick, otra destacada estudiosa de la obra de Eltit plantea que la obra de ésta muestra la crisis del “Sur” como un territorio devastado, no romantizado, “de marginalidad crónica que se recrudeció con el nuevo empobrecimiento de América Latina de los 80 en adelante” (“El trabajo” 37). Finalmente, Francine Masiello afirma que la obra de Eltit, metaforizando la economía de mercado, anticipa la crisis del neoliberalismo y que “Si en su obra temprana, la escritora enfocaba el poder de la dictadura sobre la cultura urbana, en sus novelas más recientes el neoliberalismo en democracia es el eje de la reflexión; elabora los efectos nocivos de la propuesta neoliberal e identifica las subjetividades y los lenguajes que la misma propuesta incita” (Masiello). Otra crítica importante proviene de Aurea María Sotomayor, que en su libro *Femina Faber*, plantea una lectura de la obra de Eltit desde lecturas filosóficas (Irigaray, Foucault, Derrida) para centrarse en la figura de la víctima y su superación: “representar el espacio de la víctima en el escenario de dos posibilidades: el espacio de la justicia y el derecho y el espacio del arte” (*[Estar] justo* 61) para analizar el aspecto *performativo* de los personajes y las voces femeninas que participan en él .

Se puede observar que existen muchas aproximaciones a la obra de Eltit, por ello, y para efectos metodológicos, elaboramos una división de ésta en tres etapas. La primera etapa comprende el momento de la dictadura, desde 1983 hasta 1991, con las obras *Lumpérica*, *Por la Patria*, *El cuarto mundo*, *Padre Mío* y *Vaca Sagrada*. Aquí los personajes son asediados constantemente por un poder que intenta apresarlos o -en

palabras de Foucault- definirlos disciplinariamente. Todos los personajes son subjetividades marginales que exponen sus cuerpos públicamente para dislocar el poder. *Lúmpérica*, *Por la Patria* y el *Cuarto Mundo* presentan principalmente personajes femeninos que son sexual y socialmente sometidos a diferentes formas de disciplinamiento y vigilancia: L.Iuminada y Coya-Coa, en *Lumpérica* y *Por la Patria* respectivamente, tienen la obligación de construir la memoria de lo sucedido por medio de una *performance* corporal y sexual que se transforma en colectiva; los mellizos en *El cuarto mundo* deben escribir una obra grande y monstruosa por medio de un ritual incestuoso mientras son vigilados por los padres y acosados por una ciudad moderna del primer mundo. En *Vaca Sagrada* encontramos a Francisca, quien se moviliza por una ciudad donde busca armar constantemente su identidad. En todas estas novelas existen elementos comunes y de intersección entre varios factores. En primer lugar encontramos la figura del cuerpo como elemento estratégico que tiene tres directrices: primero, como espacio político sometido a la problemática de la definición de una identidad dentro de un contexto autoritario. Segundo, un cuerpo textual que, debido a los contextos sociales e históricos, incita a la memoria y provoca el deseo de escritura. Finalmente, son cuerpos sexuados, principalmente cuerpos femeninos que confirman el carácter marginal que la mujer ha ocupado en la Historia.

La segunda etapa se produce en el periodo de la Transición, desde 1994 hasta 1998 que comprende *Los vigilantes*, *Infarto del alma* y *Los trabajadores de la muerte*, en el cual las herramientas de inclusión y exclusión están más interiorizadas en los sujetos y el poder se diluye en diferentes formas de disciplinamiento. Se observa en las obras los retazos de la dictadura en la piel de los ciudadanos: la madre con su hijo enfermo en *Los*

vigilantes, la locura y el hospicio en *Infarto del alma*, la venganza contra la figura del padre y el sentimiento de odio en *Los trabajadores de la muerte*. Todos ellos son personajes que viven en un mundo caótico donde la ciudad se derrumba ante sus ojos y el dolor del cuerpo es el único elemento que da certeza de la existencia.

La tercera etapa de la globalización, desde el 2004 hasta su última novela, comprende *Mano de obra*, *Puño y letra*, *Jamás el fuego nunca*, *Impuesto a la carne* y *Fuerzas Especiales* con personajes que son “ciudadanos” que aparentan ser normales y se encuentran insertos en espacios institucionales. Los cuerpos sometidos al dolor o la tortura ahora se convierten en cuerpos consumidos por sistemas vivientes que están al servicio de la producción y la reproducción. Todos ellos son personajes inmersos en el mundo cotidiano de la familia y el trabajo, pero que contienen en sus cuerpos la semilla de la rebeldía, como por ejemplo los trabajadores del supermercado en *Mano de obra*, o los dos ex militantes que no logran ajustarse al nuevo mundo en *Jamás el fuego nunca*, los testigos en un tribunal en *Puño y letra*, y dos mujeres, una madre y una hija, enfermas en un hospital en *Impuesto a la carne*.

Bajo los parámetros previos, se ingresará al análisis de todas las obras de Diamela Eltit, incluyendo la acción de arte *Zonas de Dolor*, considerando aquellos temas que se han mantenido como una constante en toda su producción y que muestran, metafórica o alegóricamente, las fluctuaciones culturales que los sujetos han presentado en la historia. El nuevo aporte a la crítica de la obra de Eltit se encuentra en hacer que todas sus obras dialoguen con ellas mismas para comprender ese proceso artesanal de su escritura. En las obras, esta artesanía se relaciona con la materialidad biológica del cuerpo que es el depósito de una violencia histórica que intenta someterlo por medio de diferentes formas

de normalización. Sin embargo, este cuerpo también es una forma de resistencia a cualquier modelo autoritario que quiere imponerse, llámese Sistema o Historia, que inscribe en la materialidad del cuerpo -en la piel o los órganos- la memoria narrativa para re-contar el pasado y criticar el presente. Así, la intención es elaborar una lectura política de la historia a través del cuerpo en la narrativa de Eltit para poder leer los signos del desamparo social y mental de una sociedad que intenta borrar continuamente su pasado.

El primer capítulo, “Espacializando poderes y resistencias”, abordará los espacios en la obra de Eltit, considerando como característica primordial la movilidad de éstos. El objetivo es cuestionar el binomio público/privado y sacar al espacio de su estaticidad para mostrar la forma de movimiento que ellos generan. Bajo las ideas de Doreen Massey, Henri Lefebvre y David Harvey veremos que el espacio es ideologizado está en disputa que se constituye por medio del “modo de habitar” el lugar. Por ello, elaboraremos una cartografía de los espacios de Eltit que comprenderán los espacios más íntimos o cotidianos como la casa y la plaza hasta los no-lugares, en el sentido de Augé, como los supermercados y las carreteras. Todos estos espacios son simbólicos porque representan relaciones de poder y disciplinamiento, pero el punto importante es que portan en su forma misma la fractura y la fuga, ya que el movimiento, aquello que impide la fijeza, se convierte en la única forma de insubordinación a las diferentes formas de poder.

Si los espacios son movibles, las sujetos que los habitan también lo son; por ello el capítulo segundo, “Subjetividades marginales y la pulsión comunitaria” aborda un tema ya bastante trabajado en las obras de Eltit que es la marginalidad. Para ingresar al análisis haremos la siguiente pregunta ¿es la marginalidad de *Lumpérica* igual a la de *Mano de obra*? La respuesta es, obviamente, no. Por ello veremos cómo esta

marginalidad va conformando diferentes formas de marginalidad, como los excluidos socialmente, los “sudacas”, los trabajadores, etc. dependiendo de su forma de habitar el espacio. La ocupación de los espacios va conformando un tipo de marginalidad que no es estática, sino también movable, ya que el espacio que utilizan muta junto con ellos conformando una subjetividad que contiene una pulsión comunitaria donde los personajes se asocian y disocian para crear fisuras en espacios que quieren normalizarlos. Ellos conformarán comunidades en términos de Nancy o Esposito, es decir, comunidades sin categorías de identidad que cuestionan cualquier forma de identificación que quiera mantenerlos dentro de parámetros fijos y definidos.

Los espacios ocupados por las subjetividades no son entes abstractos cuestionando un espacio opresor o disciplinante, sino que son cuerpos que se ubican y se mueven dentro de estos espacios y en determinadas coordenadas. Por ello, el tercer capítulo llamado “Textualidades corporales: de la piel a a página” ingresará al análisis del cuerpo en la obra de Eltit como una materialidad en que confluyen relaciones de poder, zonas de resistencia y formas de escritura, pero ¿cómo se incorporan en los cuerpos de los personajes? Siguiendo el concepto de escritura neobarroca de Sergio Rojas analizaremos tres formas en que los cuerpos devienen escritura. El primero es el exceso como forma de “salir del marco” por medio de diferentes artificios textuales y de lenguaje; el segundo es la parodia –bajo los postulados de Linda Hutcheon- como forma de relacionar textos, temas y configurar el juego del espejo o puesta en abismo como hilo conductor de toda la obra de Eltit; y finalmente la relación entre erotismo y palabra como motor que mueve a los personajes y los convierte en marginales no sólo por la precariedad, sino también por el exceso de sexualidad y perversión.

Finalmente “*Zonas de dolor: arte vida y política*” es un capítulo dedicado a un video-performance muy poco trabajado en Eltit. Se decidió analizar esta obra en el último capítulo porque, a pesar de ser una de las primeras obras de ésta (incluso es anterior a *Lumpérica*), observamos en ella de qué forma confluyen allí toda la obra de Eltit. El *performance* será el eje conductor, pero también analizaremos el video, la fotografía y las técnicas de montaje que posteriormente fueron apareciendo en forma paulatina en todas las obras de Eltit. *Zonas de Dolor* es visionaria, no sólo por ser uno de los primeros “videos-clips” de esa época, sino porque es el germen, la semilla que se esparcirá primero por los barrios periféricos de Santiago, para luego manchar estos espacios globalizados de los sudacas y finalmente dar fruto en la sala de una Universidad en Pittsburgh.

CAPÍTULO 1. ESPACIALIZANDO PODERES Y RESISTENCIAS.

*“Imaginar un espacio cuadrado, construido, cercado de árboles:
bancos, faroles, cables de luz, el suelo embaldosado y
a pedazos la tierra cubierta de césped.
Imaginar este espacio incluido en la ciudad.
Imaginar este espacio ciudadano al anochecer
con sus elementos velados, aunque todavía nítidos.
Imaginar desolado este espacio”
(Lumpérica. Diamela Eltit)*

El orden y la seguridad, en un principio, se lograron mediante grandes murallas que sitiaban la ciudad; pero ahora se han transformado en micro-cámaras de vigilancia constante². Sin duda, hoy se han disuelto estas enormes paredes que imposibilitaban la salida de los ciudadanos y que también protegían la llegada de los llamados “intrusos”, extranjeros o bárbaros, siempre “los otros”. Es por estos “otros”, que representan la fragilidad y la precariedad de la existencia, que se han elaborado toda una serie de instrumentos defensivos que permiten conservar lo ya adquirido, lo propio, como lo geográfico, económico, cultural, ideológico. La incertidumbre por la posible pérdida de bienes materiales, la falta de seguridad y el miedo al “otro” son temores fundamentales que brotan de formas de violencia, segregación espacial y nuevas tecnologías que

² Michel Foucault plantea el concepto de “gubernamentalidad” como “el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad”. Estas tecnologías de seguridad, dirigidas a fenómenos globales, están ligadas a los procesos de la vida misma como la vida, la muerte, la reproducción, etc. Por lo tanto, son técnicas de gobierno que se inscriben el ordenamiento de las relaciones de poder en un modelo de “sociedad de seguridad”. Cfr. *Seguridad, territorio y población*.

permiten mantener la seguridad, ya sea económica o geográfica. Las grandes ciudades y sus calles se han convertido en la principal causa de peligro; por ello se potencia la capacidad de las estructuras espaciales de rechazar, excluir, esconder y resistir aquello que pueda generar algún grado de riesgo, controlando su estructura con la finalidad de garantizar la seguridad en todo momento. La adaptación de los sujetos a este orden social es fundamental porque no sólo se realiza mediante la vigilancia y el control, sino también mediante la universalización de métodos disciplinarios como conjunto de técnicas y de instituciones que tienen la tarea de medir, controlar y corregir a quienes no se ajustan a estas normas. De este modo, la teoría acerca de las relaciones de poder ha sido uno de los temas fundamentales en la obra de Michel Foucault, quien ha elaborado una genealogía de la relación entre poder y cuerpo a lo largo de la historia. Sin embargo, para iniciar un análisis de los postulados más importantes del pensador, es necesario estudiar las premisas de las teorías clásicas del poder para distinguir entre lo que se ha entendido como “poder político” *per se* y biopoder.

Nos atenemos a una idea de Estado como figura del poder político, veremos los principales postulados proveniente de Thomas Hobbes y de Max Weber. El modelo de Estado de Hobbes se fundamenta en un orden civil dado por el hombre. En la introducción al *Leviathan* afirma “NATURE (the art whereby God hath made and governs the world) is by the *art* of man, as in many other things, so in this also imitated, that it can make an artificial animal” (7), por lo que es ahora el hombre y no Dios el creador de un orden. El poder político es un ejercicio coactivo que el Estado aplica sobre un territorio delimitado y la política se afirma en el uso exclusivo de la fuerza y el dominio del soberano ante el cual los individuos ceden su poder mediante un contrato

social para que éste regule las relaciones sociales. El poder político, según Hobbes, se focaliza en el ejercicio que hace una colectividad organizada para que cada uno de los individuos que la componen pueda conservar la vida a través de una instancia superior al Leviatán.

Para Max Weber, el Estado como asociación política no se puede caracterizar por sus fines, como es el caso de la teoría hobbesiana donde el Estado tiene como finalidad la conservación de la vida “there is no way for any man to secure himself, so reasonable, as anticipation; that is, by force, or wiles, to master the persons of all men he can, so long, till he see no other power great enough to endanger him” (83). Así la política es entendida como un recurso independiente de los fines que cada sociedad tenga. Frente a la pregunta ¿Qué torna al poder en poder político? Webber continúa con la línea de la dominación unidireccional para definir el poder político por medio de la idea de “A compulsory political organization with continuous operations will be called a “state” insofar as its administrative staff successfully upholds the claim to the *monopoly* of the *legitimate* use of the physical force in the enforcement of its order” (54). Es así como las teorías clásicas de análisis del poder conciben la política como una fuerza unidireccional, donde alguien –el soberano, la administración, el sujeto carismático, etc.- ejerce un poder sobre otros para lograr un efecto deseado.

Al elaborar una relación entre modernidad y biopoder, Michel Foucault apunta: “Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente, y además capaz de existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” . En su análisis acerca del poder disciplinario, el autor plantea un desvío a la teoría que se había mantenido hace un tiempo

y se ubica en el umbral de lo que será la biopolítica en sus textos futuros. En el último capítulo de *Historia de la Sexualidad*, Foucault plantea que el poder ya no se ejerce sobre la muerte (la posibilidad de hacer morir), como sucedía en la teoría clásica, sino que ahora se ejerce sobre la vida; por lo tanto, el cambio se produce al analizar el poder, ya no desde una perspectiva política, sino biológica. Este nuevo ejercicio del poder es indispensable para el desarrollo del capitalismo, ya que aumenta las fuerzas de producción y las aptitudes de los individuos a través de diferentes técnicas utilizadas por instituciones y organizaciones relacionadas con la vida cotidiana. Así, la familia, la escuela, el hospital, la policía, se transforman en el centro de atención para la promoción y educación de estas prácticas disciplinarias. Este poder, que se conforma desde el siglo XVII, adquiere dos formas que no son contradictorias, sino más bien son dos caras de una misma moneda. Una forma –y la primera en surgir en los siglos XVII y XVIII- es conocida como **anatomopolítica del cuerpo**, que se dirige al cuerpo individualizado donde se aplican las técnicas disciplinarias que tienen como finalidad la vigilancia, el adiestramiento y la disciplina. Esta anatomopolítica se caracteriza por ser local, es decir, interviene en el marco limitado de las organizaciones de la vida en común, como la escuela, el hospital, la fábrica, la familia, por medio de diferentes tecnologías disciplinarias y de adiestramiento para maximizar fuerza y eficacia. El panóptico de Bentham es para Foucault una figura importante para explicar esta forma de poder local, y su poder consiste en vigilar: “La inspección: ese es el principio único para conservarlo; pero una inspección de un nuevo género, que obra más sobre la imaginación que sobre los sentidos, y que pone a centenares de hombres en la dependencia de uno solo, dando a este hombre solo una especie de presencia universal en el recinto de su dominio”

(Bentham 35). La conformación de una forma asimétrica de observación mediante una tecnología de sometimiento imperceptible y calculado producía la subordinación a través de la incertidumbre de la vigilancia, según Foucault, la cual redundaba en la interiorización de las reglas. Depende de una arquitectura que fundamenta las bases de un poder más descentralizado y anónimo, impersonal e imperceptible, pero no por ello menos omnipresente. El panóptico es un desplazamiento disciplinario que abarca a la sociedad en general cuyo objetivo es codificar comportamientos y formar personas “útiles”.

La segunda fuerza es la **biopolítica**, que surge a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y no excluye a la anatomopolítica, sino que se incorpora en otra área de acción utilizando mecanismos diferentes dirigidos a la población, tales como tecnologías de “seguridad”. La biopolítica toma al hombre viviente en tanto masa global, es decir, en hombre-especie. Ya no sólo importa disciplinar los cuerpos, sino que los objetos de saber ahora son los problemas de natalidad, mortalidad, longevidad, y sobre todo la enfermedad, todos en relación directa con los problemas económicos y políticos. Así, las tecnologías están enfocadas en la medicina como “higiene pública”. Por ello, la ciudad representa el foco del Estado moderno. La biopolítica trabaja con la población –un cuerpo múltiple, masificado- como problema biológico por medio de diferentes tecnologías reguladoras que aseguran la continuidad de la vida. En la sociedad, convertida ahora en poblaciones o conjunto de seres vivos, se inscriben nuevas formas de lo político haciendo de la higiene, el hambre y la seguridad una instancia de constante lucha e intervención. En este umbral que abre Foucault, es donde las tecnologías biopolíticas construyen individuos y poblaciones, pero también es el umbral de resistencia, alteración y mutación de estas mismas regulaciones.

Sobre este escenario es que preguntamos ¿cómo se configuran las subjetividades en la obra de Diamela Eltit? ¿De qué forma podemos analizar las formas de tensión y distensión entre los cuerpos, los espacios y las subjetividades en sus obras? Es por ello que la metáfora del panóptico es fundamental en la obra de Eltit, ya que es un elemento localizado, restringido a un espacio aparentemente fijo y estático en la luz de un luminoso o la cámara de circuito cerrado en *Lumpérica*, la vigilancia policial en *Por la Patria* y *Fuerzas especiales*, el padre ausente en *Los vigilantes*, los médicos en *Impuesto a la carne*, por nombrar tan sólo algunas obras. Sin embargo, es necesario indicar que esta metáfora no es estática, ya que observamos diferentes etapas en la figura del panóptico. En la primera etapa de la dictadura³, el panóptico ejerce su poder de manera vertical sobre los cuerpos de las protagonistas por medio de un poder directo, opresor y violento. En la segunda etapa de la post-dictadura⁴, la figura del panóptico se va diseminando gradual e indirectamente a partir de una figura paternal de vigilancia absoluta, hasta conformar cuerpos más disciplinados⁵. Finalmente en la etapa de la globalización⁶, encontramos un biopoder que traspasa los cuerpos disciplinados para intentar crear ciudadanos dóciles y serviles. De este modo, la metáfora del panóptico en las obras se ha ido transformando desde un ojo vertical hasta una red operativa invisible. Este análisis intentará trazar la relación de ciertos mecanismos textuales con cada etapa, junto al desplazamiento del poder en los cuerpos de los personajes que tienen como escenario principal la ciudad, la cual es entendida como un lugar de operaciones donde los

³ Que comprende las novelas *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), *Vaca Sagrada* (1991).

⁴ Con las obras, *Los vigilantes* (1994), *El infarto del alma* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998).

⁵ Recordemos que la post-dictadura chilena tuvo la presencia constante del ex dictador Pinochet quien también, camaleónicamente, disfrizó su figura de tirano a un padre protector y disciplinario.

⁶ Con *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010) y *Fuerzas especiales* (2013).

ciudadanos producen espacialidades según sus trayectorias, actuaciones, funciones y afectos. Al construir una ciudad, no sólo se erigen monumentos, se crean plazas, se trazan calles, sino que también, detrás de cada estructura física se despliega una trama de presencias y ausencias, huellas y sombras que delatan la incesante actividad de los sujetos, su habitar del lugar. Para Michel de Certeau, estas prácticas espaciales “remiten a una forma específica de *operaciones* (de “maneras de hacer”) a “otra espacialidad” (105), haciendo que el lenguaje del poder “se urbanice” (107) y la ciudad se movilice mediante movimientos contradictorios que combinan con fuerzas que escapan al panóptico y las disciplinas.

Es por ello que la ciudad es el escenario principal de toda la obra de Eltit. La condición de ser de la ciudad es amplia y compleja, ya que los personajes conviven con otros con los que apenas se relacionan. Sin embargo, la condición de la ciudad también exige construir imágenes que puedan atrapar esa realidad que muchas veces excede al individuo y que nutren el campo de lo imaginario. Para De Certeau corresponde a la “otra espacialidad” que se nutre de la experiencia antropológica, poética y mítica del espacio (105). En esta identificación entre interioridad y ciudad, el sujeto urbano se erige en un espejo en el cual se mira y comprueba que la ciudad ha dejado de ser solamente un abigarrado complejo semiológico a ser leído y se convierte en una instancia narrativa donde se puede leer su propia historia. Así las calles, las plazas, las casas y bares que cartografían la ciudad, se convierten, al mismo tiempo en espacios que se pueden leer desde la normalización del poder, pero también desde la resistencia de algunos habitantes. Los personajes de las novelas entablan un diálogo contaminado o perverso, pues mientras habitan esa otra instancia dialógica son, al mismo tiempo, habitados por

ella. Más aún, este diálogo es también una posibilidad riesgosa porque en esta indefinible discursividad urbana, la exposición a lo “otro”, lo extraño o ajeno y los poderes que la conforman, son la norma general. Los personajes elitianos poseen una identidad o subjetividad precaria, ya que se encuentran sometidos a esta exposición amenazante.

Si hablamos de que existe más de una concepción acerca del espacio y presuponemos que éste es algo más que una superficie con propiedades físicas, ¿qué es entonces el espacio? Para Doreen Massey, el espacio puede ser conceptualizado en función de tres aspectos: 1) es producto de interrelaciones, de la interacción que se configura desde lo más global hasta lo más íntimo; 2) es una “esfera de posibilidad de la existencia de la multiplicidad”, en la que coexisten diferentes trayectorias y múltiples voces. Espacio y multiplicidad son constitutivos; y 3) siempre está en proceso de formación, abierto, en devenir. (“La filosofía y la política” 104-05)

El movimiento temporal también es espacial y no un proceso lineal en una superficie lisa que reduce el espacio a dos dimensiones. David Harvey afirma que “each social formation constructs objective conceptions of space and time sufficient unto its own needs and purposes of material and social reproduction and organizes its material practices in accordance with those conceptions” (419). El espacio es entonces entendido como una construcción de relaciones de coexistencia simultánea de las relaciones sociales y las interacciones de todas las escalas espaciales, desde lo más local hasta lo más global⁷.

Para Massey, el espacio ya no es visto como una entidad estática, sino desde una perspectiva dinámica y fluida que depende de las relaciones que se instalen dentro

⁷ Estas interacciones comprenden desde la formación de la identidad (social, política, local y de género), fuerzas de acumulación del capital y cambios en el mercado. (Harvey)

de este espacio-tiempo. Massey propone un concepto de lugar antiesencialista que reconozca diferencias y subraye las bases de solidaridades potenciales que puedan dar fe de los sujetos que se forman en ella: “En lugar de aceptar y trabajar con las identidades ya constituidas, esta política antiesencialista pone el acento en la *constructividad* de las identidades y los objetos” (106). Un lugar es un proceso y es definido por el afuera donde se imbrican muchas identidades e historias, por lo que la identidad de un lugar no es fija porque las relaciones que se dan al interior de éste son dinámicas. Así también, los sujetos se construyen en este punto de intersección, por lo que la identidad posee una variedad de discursos, de tiempos y de espacios.

Siguiendo esta línea de análisis, Henri Lefebvre plantea que el espacio no es un objeto separado de la ideología o de la política, sino que es político y estratégico, que tiene apariencia de neutralidad, pero que se ha formado a través de procesos históricos y naturales que son conjuntamente procesos políticos. Para ello, el autor presenta una trilogía espacial constituido por tres momentos que están interconectados (33). El primero son las “prácticas espaciales”, que se refieren a las formas en que las personas generan, utilizan y perciben el espacio. El segundo son las “representaciones del espacio” que están unidas a las relaciones de producción y orden de la vida cotidiana en un espacio concreto. Estas relaciones se imponen dentro del espacio a través de formas de conocimiento, codificación y relación frontal íntimamente vinculadas a formas de colonización de estos espacios concretos por medio de saberes técnicos y racionales vinculados a un poder dominante. Esta legibilidad funciona como una simplificación del espacio como superficie transparente o “ilusión de transparencia” (27). Sin embargo, las representaciones del espacio –“la ilusión”- son muy importantes debido al aumento y

movilidad de las formas dominantes de esta lógica de visualización y las relaciones de poder y saber que las reproducen y son reproducidas por ella. Sus resultados más concretos son la abstracción y descorporización del espacio, siempre apoyados mediante argumentos científicos y apelando a una “verdad” de la representación. Finalmente, el “espacio representacional” es el espacio vivido por medio de sus símbolos y construcción de imágenes que se vincula con la cultura y el arte. Por lo tanto, se producen y modifican a través del tiempo. Representan formas de conocimientos locales e informales que son dinámicas, simbólicas y saturadas de significados. Estos espacios están articulados en las vidas cotidianas y constituyen lo que Lefebvre llama “sitios de resistencia”. En estos espacios encontramos una gran variedad de “contra-discursos”, en el sentido foucaultiano, presentados por actores que se niegan a reconocer y a aceptar el poder hegemónico. El nexo con Foucault es su interés por el cuerpo y por los regímenes de poder que intentan disciplinarlo. Este aspecto también se observa en el interés de Lefebvre en analizar las resistencias, ya que en su pensamiento el espacio es un producto del cuerpo, y como tal deviene lugar de resistencia en la capacidad corporal que tiene de producir espacio y devolver el poder a la vida cotidiana. El espacio entonces no se impone directamente sobre el cuerpo, no es concebido en forma pasiva, sino activamente percibido por actores sociales capaces y conscientes de que, dependiendo del momento histórico, la producción del espacio se conforma por la triada práctica espacial-representaciones del espacio-espacios de representación, siendo el espacio percibido como una práctica más cercana a la vida cotidiana y a los lugares propios de cada formación social donde cada individuo desarrolla sus competencias como ser social situado en un determinado tiempo y lugar⁸ y es donde se pueden localizar a las

⁸ En esta triada en la producción del espacio, Lefebvre afirma que las “presentaciones del espacio, son

resistencias. Me interesa subrayar el carácter político del espacio y la posibilidad de resistencia dentro de los mismos procesos. Las múltiples formas de resistencia dependen del lugar en que se forman y las experiencias cotidianas de lugar concreto. Por esta razón, me interesa ahora examinar el concepto de espacio en las novelas de Eltit y analizar de qué forma el proceso de formación del espacio y la forma en que los personajes lo habitan se entreteje con mecanismos de poder que intentan fijar los cuerpos y formas de resistencia que se oponen mediante los mismos cuerpos.

1.1 Cartografías de una ciudad: el habitar y el recorrido en los espacios eltitianos.

La ciudad ha sido definida como un espacio cercado o sitiado con una topografía definida. Sin embargo, ahora se entiende como un espacio movable que es reapropiado por combinaciones de fuerzas que escapan de las disciplinas y la mirada panóptica. La ciudad es además uno de los factores cruciales en la producción social de corporalidad (sexuada), ya que define la construcción de la imagen territorial, el paisaje y el punto de referencia de las nociones de intercambio económico, social y cultural entregando un orden y una organización que automáticamente se enlaza con los cuerpos. Por lo tanto, la ciudad es el *locus* más concreto de producción y circulación de poder que funciona como una fuerza activa al constituirse con los cuerpos y siempre dejar huellas en la corporalidad de los sujetos.

espacios concebidos que se relacionan con el diseño estructural del lugar; los “espacios de representación” son espacios vividos como fuertes cargas emotivas, como celebraciones nacionales; y la “práctica espacial” son espacios percibidos de circulación cotidiana. Cfr. *Production of Space* p. 38-39.

En la obra de Eltit, notamos un deseo de poder que intenta “cercar”, “sitiar” y “alambrar” los espacios por medio de un discurso que narra el entorno y establece un nexo directo que refleja la situación política. En una entrevista realizada por Leonidas Morales, Eltit afirma que para ella la ciudad tiene dos caras “una ciudad que no es la oficial, que te ofrece saberes, una ciudad mucho más subjetivizada, una ciudad más de grietas” donde es posible leerla desde la contraparte de la oficialidad, ya que exhibe “signos sociales, signos eróticos, signos políticos, signos familiares en la plaza [...] Y por otro lado esta ciudad ya [es] doblemente intensificada por la cuestión dictatorial” (136). Es por ello que el discurso narrativo deja marcas en la superficie textual, al igual que los cercos de la ciudad, que permitirá cartografiar esos lugares que se han mantenido silenciados y que contienen una historia que se ha tratado de ocultar.

Para Deleuze y Guattari el intento de cartografiar lugares, movimientos y procesos tiene como objetivo evidenciar los modos de existencia de formas homogeneizadoras y heterogeneizantes (*Mil Mesetas* 433-482). Así, el mapa es un proceso de composición entre diferentes materialidades con diferentes entradas donde las líneas se agregan como consecuencia del encuentro intensivo. Por esto, la cartografía permite una nueva visibilidad porque contiene múltiples accesos y articula la percepción por medio de diferentes entradas y lugares (9-32).

Para este análisis haremos un recorrido por la ciudad centrándonos principalmente en los nudos semánticos urbanos, que se caracterizan por estar sometidos a diferentes formas de poder, pero la forma en que son habitados provoca la fractura en ese espacio que contenía, en palabras de Lefebvre, la “ilusión de transparencia”. Este recorrido no contiene signos que vayan dirigiendo nuestra caminata, sino más bien se trata de un

deambular por lugares citadinos donde cada hospedaje llevará a otro lugar que contenga algún tipo de relación o vínculo entre ellos. Los espacios en la obra de Eltit son múltiples, cambiantes, movibles, alegóricos, y comprenden principalmente lugares abiertos y/o institucionales como la plaza, el barrio, el hospicio, el hospital, aunque todos ellos se muestran como espacios cerrados, vigilados o alegóricos. Estos espacios no se configuran de forma homogénea, sino que más bien van produciendo matices, e incluso, contradicciones semánticas y simbólicas entre las obras o dentro de una misma obra. De este modo, en la obra de Eltit la experiencia de la ciudad genera un espacio de cruce entre lo sexual, lo marginal y lo económico que mantiene una tensión entre lo que se oculta, es decir, la marginalidad, la perversión, la sexualización, y lo que se exhibe. La ciudad entonces, como afirma Roland Barthes, produce un discurso con un lenguaje fragmentado: “la ciudad es una escritura; quién se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente” (261). La lectura entonces que realizaremos de estos espacios coincide con un proceso de construcción de las mismas obras en cada una de las etapas de la obra de Eltit. Esto es porque los lugares se repiten en las obras, pero el modo de habitarlos cambia en el proceso de construcción de una poética espacial. Ciertos espacios, como la casa, el hospital u hospicio, que tienen fuertes cargas simbólicas, van cambiando su forma de ser habitadas. Este proceso responde a cuerpo(s) que intentan huir de las diferentes formas de fijación que los mecanismos de poder intentan imponer en los personajes, pese a que cada uno de estos espacios o lugares son intentos de control, sometimiento y definición de una identidad.

1.2 Desplazar los espacios cotidianos.

Para Arendt es fundamental “entender la decisiva división entre las esferas pública y privada, entre la esfera de la *polis* y la de la familia, y, finalmente, entre actividades relacionadas con un mundo común y las relativas a la conservación de la vida, diferencia sobre la que se basaba el antiguo pensamiento político como algo evidente y axiomático” (42). Sin embargo, Arendt no subraya la posición de y desde la mujer en esta esfera privada, por lo que Celia Amorós, coincidiendo con las descripciones de lo público y lo privado de Arendt, agrega que existe “una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios: el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer” (24) y que a pesar de las evidentes diferencias históricas, esta distribución de los espacios tiene como característica repetida, el que las actividades más valoradas y de mayor prestigio las realicen los hombres. Ambas concuerdan en que el espacio público es el espacio del reconocimiento, íntimamente relacionado con el poder, donde se produce el principio de individuación como categoría ontológica y política. En cambio, el espacio privado es el espacio invisible y es el espacio de la indiscernibilidad para Amorós, es decir, de lo idéntico, al no existir “nada sustantivo que repartir en cuanto poder ni en cuanto prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio” (26). De tal manera, al no poder comparar ambos espacios no existen parámetros objetivos

para discernir diferencias, ni una razón suficiente de discernibilidad que produzca individuación.

Arendt inicia su análisis de lo público y privado desde las antiguas *polis*, pero ¿de qué manera se configura esta división hoy cuando los límites de lo público y lo privado se hacen más porosos? ¿qué sucede con “lo privado” cuando es considerado por el capitalismo como un bien máximo? En este sentido, lo privado tiene connotaciones distintas asociadas a la idea de individualidad, o sea, el precio que cuesta ser individuo. Si este espacio tan valorado se asigna a las mujeres habría algo que refutar. Amorós afirma que la mujer no es la receptora de esta privacidad sino que ella tiene que crear las condiciones para que ese espacio de intimidad lo disfrute otro. Por lo tanto, lo privado es una forma añadida de plenitud para quien ha estado en el ámbito público y lo utiliza como una ganancia de realización personal y emocional, “pero no puede tener este mismo sentido de plenitud para quien es el lugar del límite y del confinamiento” (48). Este quiebre de lo público y lo privado es precisamente lo que presentan las obras de Eltit, ya que los espacios “públicos” son asumidos por los personajes como espacios íntimos, a la vez que los espacios tradicionalmente privados funcionan como una alegoría de lo nacional o lo latinoamericano, produciendo una dislocación en las categorías tradicionales que los han definido. Por ejemplo, la plaza es un espacio tradicionalmente público, ya que es el lugar que convoca la comunidad –lo que antes fue el *ágora*, la platea, la cancha, el foro, etc.- y que desde su fundación mantiene a su alrededor los edificios institucionales desde donde el ciudadano establece una relación directa con el Estado y con los demás ciudadanos. También la plaza, sobre todo en América Latina, es el lugar de “escape” del tiempo lineal del trabajo y la calle, ya que produce el quiebre del

descanso o la retirada de la labor cotidiana. En *Lumpérica* (1983), primera obra escrita de Eltit, se provoca un quiebre en el símbolo de esta *civis* nacional. En este espacio - cuadrante muy reducido y que además corresponde a su vivienda- se mueve la protagonista, L.Iuminada, una desarrapada que lo habita para realizar diferentes poses, movimientos y atentados corporales para elaborar diversos ritos frente a un grupo de indigentes que la acompañan como testigos mudos. La acción sucede durante una sola noche y el ambiente es agobiante, saturado por la constante vigilancia. El espacio, por lo tanto, está constantemente controlado por otros mecanismos, como son un luminoso que arroja su haz de luz en el cuerpo de la desarrapada para fijarle un nombre propio, una cámara de vigilancia que intenta grabar sus movimientos y unos personajes externos que cuestionan las escenas grabadas. El tiempo no transcurre, sino que se mantiene suspendido mientras la protagonista se encuentra allí, exponiéndose al luminoso y a la cámara. Es un tiempo circular, como un eterno presente, que se rehace constantemente, ya que al llegar el amanecer, la plaza se llenará de público. Al anochecer, sin embargo, L.Iuminada y los desarrapados tomarán nuevamente el espacio para exponer su presencia. David Harvey afirma que el capitalismo marcha paralelamente con la reorganización espacial. Por un lado, el capital puede moverse libremente de un lugar a otro dentro de un espacio que ya contiene ciertas formas de relaciones; por otro, estos espacios se modifican por las nuevas tecnologías que alteran el carácter del lugar e interactúan con ese lugar en construcción (5-6). Es por ello que los cuerpos de los desarrapados en la novela están allí como elementos de mercancía iluminados por el recurso tecnológico de un “luminoso”:

El luminoso rige sus movimientos para otorgarles identidad y darles un valor comercial:

Aunque no es nada novedoso, el luminoso anuncia que se venden cuerpos.

Sí, cuerpos se venden en la plaza.

A un precio no determinado. Es más bien el placer que emana en lo profundo de su compromiso. Sus palabras caen en el vacío ampliando sus moléculas para petrificar lo eterno de la producción. (*Lumpérica* 13)

De este modo, nos encontramos con una plaza que sirve como soporte de un espectáculo de represión y violencia, tanto física como comercial, que metaforiza una nación cualquiera que expone a los ciudadanos a una identificación obligatoria por medio de la imposición de nombres propios para ir a la venta. La plaza es entonces el espacio que permite que diferentes elementos condicionen la estadía de la protagonista en la plaza. El luminoso trata de abarcar la plaza completa y con ella a los que la habitan. Es por medio de él que los personajes existen, y aunque nadie los ve, ellos resplandecen en la noche. Pero el luminoso los saca del anonimato, no sólo para exponerlos, sino para actuar sobre ellos: “Porque el frío en esta plaza es el tiempo que se ha marcado para superponerse un nombre propio, donado por el letrero que se encenderá y apagará, rítmico y ritual, en el proceso en que en definitiva les dará la vida: su identificación ciudadana” (8). Vemos que la intención del letrero es identificar, es decir, insertarla dentro del conjunto social a través de un nombre propio. No sólo se necesita nombrar cosas, sino también personas; se etiquetan o nombran para ser reconocibles dentro del conjunto cultural. Según Derrida “El nombre propio [...] no es más que una designación

de pertenencia y clasificación lingüístico-social” (145). De ahí la urgencia de la identificación ciudadana de este mecanismo de poder.

Junto con la identificación ciudadana, el letrado intenta crear una “representación del espacio” que, para Lefebvre, es “conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanist [...] all whom perceived with what is conceived” (38-39), un espacio de dominación por medio del lenguaje del signo. Por ello la plaza es un lugar planificado por el luminoso donde “se conjugan dos tipos de engranajes eléctricos: por una parte el asignado al cuadrante y por otra, el que se desliza del luminoso; esa luz que se vende” (*Lumpérica* 11). Además del “luminoso” que le da nombre, también el ojo de una cámara que intenta grabar cada uno de sus movimientos, panóptico que domina todo el cuadrante de la escena de la plaza por medio de tres elementos, como son la cámara filmica, la fotografía y un “otro” que comenta y rehace las escenas filmadas de la protagonista. La cámara filmica logra grabar cuatro escenas que *L. Iluminada* ha provocado en la plaza: la construcción estética de la pose, la producción del grito; quema de su mano en la fogata y la escena del interrogatorio. En la primera, *L. Iluminada* ha comenzado su *performance*⁹ dentro del cuadrante -la plaza- y la cámara trata de atrapar su constitución estética. Así se observa una descripción muy técnica del movimiento que las cámaras realizan para retener la pose perfecta, incluyendo comentarios y errores de la toma. La segunda escena registra cuando ella estrella su cabeza contra el árbol y se presenta a su “público” con la cabeza dañada. En la tercera escena, *L. Iluminada* y el resto del *lumperío* han recogido restos de desechos en la plaza y han encendido una fogata, mientras ella se acerca e introduce su mano en el fuego. La cuarta, un poco más distante de las anteriores, es un interrogado que habría evitado la caída de la protagonista en la plaza. Es un sujeto

⁹ Para la idea del *performance* en la obra de Eltit, véase los capítulos III y IV.

anónimo que intenta responder preguntas vagas acerca de lo que L.Illuminada hizo o dijo en el momento de la caída. Cada una de estas filmaciones falla, ya que la cámara no logra encontrar el ángulo perfecto o enfocar el momento preciso. El error se reproduce constantemente y la obsesión de la toma se vuelve más violenta, introduciendo la cámara en cualquier momento dentro de la plaza que intenta aprehender a la protagonista sin cometer un error: “Ahora sí, a ciencia cierta afirman que el error no se reiterará” (18). La toma utilizará diferentes formas para atrapar a la desarrapada y para ello usa también la fotografía que muestra la imagen en blanco y negro de L.Illuminada quien se halla sentada con sus brazos quemados y con cortes, colgando sobre las rodillas. La fotografía es otro elemento similar a la cámara ya que ambos poseen un lente -un ojo- para captar la situación, pero a diferencia de la cámara, la fotografía intenta congelar la escena que el ojo del lente sólo capta desde una perspectiva obligando a leerlo de una determinada manera. Cada uno de estos mecanismos de poder actúan de forma simultánea en el cuerpo de la protagonista dentro de esta plaza.

De la plaza pública, nos movemos hacia el barrio, otro espacio entendido tradicionalmente como público. En la primera parte de la novela *Por la Patria* (1986), al igual que en *Lúmpérica*, el escenario principal es político y militar dominado por un ambiente de marginalidad, opresión, miedo y muerte con extrema vigilancia. El barrio y su degradación se refleja en las características mismas del lugar y en la cadena de semas negativos que se circulan alrededor del significante “barrio”: erial, eriazo, ladera, barriadas, alusivos a lo infértil, lo que se encuentra en declive de un barrio, fonéticamente, lodo o barro. Las cualidades mismas del lugar hacen que éste se presente al borde, no sólo social, sino también físico, donde el constante acoso y el miedo

atraviesa a cada uno de sus habitantes que se patentiza obsesivamente con la amenaza frecuente de la redada, la figura militar que llegará tarde o temprano a interrumpir el curso de sus vidas implantando la “oficialidad” de un sistema ajeno a ellos

Transformada, cerré, la puerta y el desorden se hizo pasado recuerdo cuando rompí todos los papeles, las fotos, las cartas, la montonera de cosas ardía en la fogata y más allá otra y otra en cada casa, en todo el barrio se sabía que mi padre cruzaba el atajo y que los camiones venían como materia ensordecida. (*Por la Patria* 28).

La protagonista ha llegado a su casa para tratar de ordenarla por miedo al ejército que se acerca; el orden implica romper los objetos personales íntimos como son fotos, cartas, papeles; el acoso militar los obliga a romper con su intimidad para implantar un orden. La inminente redada llegó mientras los vecinos se encontraban en el bar en una de sus celebraciones y se instaura la irracionalidad militar

Camiones, tanquetas, instrumentales variados, unidos por operación unitas criollas, con soldados rasos, paquitos, piquetes de boinas negras imitando, copiando desenfrenadas potencias y ya se siente el ejército nacional que dilapida sus proyectiles, tirando sobresaltados cuando volados, drogados se animan. (155)

El barrio es la metonimia de la nación, que ha provocado en el cuerpo la herida de una historia de robo, fuga y violación. La violencia que recae en el barrio tiene como

objetivo normar los cuerpos morenos y delincuenciales que atentan contra esa otra ciudad blanca y oficial. Por eso el título de la novela, **Por la patria** responde al nombre que justifica la violencia para mantener un orden, el espacio geográfico de un campo de batalla donde hay vencedores y vencidos y a la barriada, en particular, le tocó nacer en el sector de los vencidos. La vigilancia y la violencia en el barrio vuelven a ser un tema fundamental en la última novela titulada *Fuerzas especiales* (2013) que tiene dos escenarios principales, un barrio en forma de bloques y un cibercafé. A diferencia de *Por la Patria*, el barrio en esta novela está conformado por una serie de edificios que llaman “bloques” donde viven las familias y por un ciber donde la protagonista se prostituye por hora mientras observa la pantalla del computador que la conectará con la última moda de Europa. El barrio de antaño de *Por la patria* y su sentido de identidad comunitaria es reemplazado por estos bloques de cuatro pisos de 30 metros cuadrados sitiados constantemente por fuerzas especiales y manteniendo las carencias propias de la marginalidad. La violencia ha sido naturalizada ya que asumen que están siendo vigilados a través de sus propios vecinos, de cámaras de vigilancia o teléfonos celulares: “En este tiempo ya nadie cierra los ojos en los bloques porque ya no sabemos cómo vivir o cómo dormir sin la ira de la policía y sin la acústica destructiva de sus balizas” (43).

¿Por qué Eltit vuelve al tema dieciséis años después de *Por la patria*? Creo que uno de los puntos fundamentales es la vigilancia y la violencia policial en una época tecnologizada que disimula una falsa libertad. Jacqueline Adams, quien realizó un hermoso trabajo acerca de la experiencia visual durante la dictadura chilena, afirma que existen dos formas de represión, una *represión física directa* y una *represión no violenta* (29). La represión física directa afectó principalmente los barrios marginales durante la

dictadura. Esta represión incluía la presencia constante de soldados patrullando y disparando en las calles, las redadas y el “toque de queda” que obligaba a los habitantes a permanecer encerrados en sus casas a partir de cierta hora. Cada una de estas acciones eran derivadas del régimen de Doctrina Nacional de Seguridad que afirmaba que la gente de izquierda –asociados a los barrios marginales porque apoyaron entusiastamente el proyecto del derrocado presidente Salvador Allende- eran una amenaza para la seguridad nacional. Aunque *Por la Patria* y *Fuerzas Especiales* tienen muchos años de distancia, la violencia física en las zonas periféricas ha mantenido las mismas prácticas del programa de Seguridad Nacional que se inició en dictadura, con la diferencia de que ahora no se les llama “izquierdistas”, en aras de la “seguridad”, la premisa es que todos los habitantes de los sectores marginales ahora son delincuentes. Es por ello que la forma de habitar el barrio en ambas novelas tiene sus diferencias. En *Por la Patria*, los personajes esperaban la redada como una forma de acontecimiento, es decir, hacían sus vidas “normales” con la amenaza constante, hasta que se produce la redada. En *Fuerzas Especiales* la violencia se halla completamente naturalizada al vivirla diariamente y no se cuestiona: los protagonistas han aprendido sus signos, que son sirenas, balazos y balizas, la música del fin de semana.

Todo el espacio en la novela tiene forma de cuadrante¹⁰: los bloques, el ciber, los cubículos del ciber, la pantalla del computador, el carrito que vende la frica, etc. tienen la misma forma geométrica. *Fuerzas especiales* que contiene dos espacios fundamentales, los bloques y el cibercafé. En los bloques o viviendas se desarrolla la vida familiar de la protagonista, que es su orgullo e incentivo para salir de esas paredes asfixiantes. El ciber

¹⁰ “Cuadrante” es un término utilizado por la policía chilena en postdictadura para organizar la vigilancia policial en toda la ciudad de Santiago, conocido como “El plan cuadrante”.

es una especie de prostíbulo donde la protagonista paga una módica suma de dinero para arrendar un cubículo y prostituirse¹¹. Este espacio, igual de asfixiante que los bloques que habitan, funciona como un elemento de fuga para la protagonista porque crea una ilusión de libertad que no posee en su cotidianidad:

El ciber es todo para mí, milagroso, gentil. Yo venero la neutralidad de la computadora que me protege hasta de los crujidos de mí misma: el cursor, el levisimo sonido del disco duro, la pantalla es completamente indescriptible y su borde, un poco maltratado, no me desanima porque su prestigio salta a borbotones en medio de la luz titilante. (14)

El ciber es la reapropiación sexual del espacio del bar en otras novelas de Eltit (*Por la Patria*, *Los trabajadores de la muerte*) el cual tenía por función convocar a los comensales, celebrar el ritual del vino y compartir los sueños o pesadillas. Sin embargo, aquí las conversaciones en persona se reemplazan por el chat y, los sueños por la compra, habitada por un acoso comercial y un comercio sexual. La paradoja de *Fuerzas especiales* son los personajes que se encuentran conectados con el mundo por medio de internet, pero mantienen las mismas conexiones con la violencia, la cárcel y la muerte. El espacio del ciber es entonces lo que podríamos llamar VEs, “Virtual Environments”, que son espacios que se abren a otros espacios más allá de la corporalidad. Ken Hillis afirma que

¹¹ Sobre el ciber y la reapropiación sexual de la ciudad, en el trabajo del artista visual chileno Felipe Rivas, quien en su obra “Cabina” representa estos “cibercafés de cabinas privadas que tienen circuitos internos de comunicación chat, entonces tú vas, entras en una cabina y te comunicas con alguien que está dos cabinas más allá, se ponen de acuerdo, uno entra en la cabina del otro y tienen relaciones sexuales” (Lathrop). Para el artista, estos espacios son hechos para el *cruising*, es decir, espacios de la ciudad reapropiados para intercambio sexual.

“VEs hold out the eventual picture-perfect promise of rejoining an image of our own embodied materiality with the image of large collective information space or electronic on-line environment” (40). Este cubículo de intercambio sexual se abre a su vez a otro espacio cuadrado, que es la pantalla del computador que mueve a los personajes a un espacio virtual donde se desincorporan hacia una realidad construida desde el lenguaje visual de la pantalla. Además tiene la habilidad de imitar perfectamente las relaciones espaciales reales que permiten a los usuarios sentir “como si” se pudiera trascender la distancia física y material entre ellos y los objetos de deseo. Así, la protagonista de *Fuerzas Especiales* define al ciber como un espacio alternativo de evasión: “Tengo que olvidarme de mí misma para entregarme en cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla” (39). El ciber y las antenas de los celulares son la únicas formas de contacto con el exterior que tienen los habitantes de los bloques, tanto así, que la caída familiar y del barrio coincide con el derrumbe de las antenas que deja a todos los habitantes incomunicados provocando la visión de una catástrofe completa: “Mi mamá, mi papá y mi hermana están desesperados y yo misma no sé qué hacer. Todos los habitantes de los bloques hemos caído en un estado de estupor ante la crisis de los celulares. La ausencia de las llamadas que nos alegraban la vida con su diversidad de estilos, ahora nos empujan a un silencio anormal” (124). El asedio al barrio y la destrucción de las antenas se produce a través de la irrupción sorpresiva de la policía a los bloques, pero las balas forman parte de la existencia cotidiana: “Escucho risas y música y balas. Gritos. La policía se ha retirado. Descansa los sábados y abandona los bloques. Permite cada sábado que se expresen la música, las risas, las balas y los gritos [...] Quisiera salir a recorrer las balas y los gritos. Salir a la música y bailar tropicalmente la calle mientras sorteo las

balas” (41). También las balas irrumpen en el texto en forma azarosa: “Había dos mil Webley-Green.455”, “Había un rifle Taurus M62”, “Había treinta y cuatro mil Astra M1021”, convirtiendo el tejido textual en un espacio ocupado por la vigilancia.

Volviendo a la pregunta de por qué *Fuerzas especiales* retoma nuevamente el barrio como un lugar asediado por la fuerza policial es porque aunque la dictadura terminó, los sectores marginales siguen padeciendo la vigilancia constante, sólo por su ubicación en la periferia. Ya no hay opositores a una dictadura, pero la marginalidad geográfica los identifica como delincuentes y traficantes que deben ser vigilados en este momento posdictatorial; por lo tanto, el esquema no ha cambiado, tan sólo cambia la clasificación de su marginalidad: de “opositores” a “ladrones”.

1.3 El espacio in-corporado.

Las categorías universales de razón y conocimiento, así como de historia y poder, son reflexiones de género marcadas además por diferencias dentro del mismo género. Este dualismo mente/cuerpo tiene su corolario espacial en otros dualismos, como las distinciones entre exterioridad/interioridad, público/privado, trascendente/inmanente, asociando la exterioridad, lo público y lo trascendente a la esfera de la razón universal, lo neutro y lo incorpóreo. Esta idea de imparcialidad y universalidad implica una oposición entre razón masculina y cuerpo femenino. A su vez, este dualismo tiene su contraparte espacial que es lo público y lo privado, desde donde proviene la correlación de masculino y femenino.

El cuerpo es un elemento fundamental y primario, cultural, histórico y geográficamente específico. Por otro lado, se vive y se habitan los espacios en función de los cuerpos. Algunas geógrafas feministas afirman que el cuerpo femenino es particularmente un lugar de lucha por razón de las políticas de natalidad y maternidad, de violación, aborto, esterilización, prostitución, etc. Para Rose Gillian:

“The white bourgeois heterosexual masculinities which are attracted to geography, shape it and are in turn constituted through it, imagine their Other in part as feminine. Their Other is associated with all that they deny as part of themselves: the bodily, the emotional, the passionate, the natural and the irrational” (11).

Esta definición concuerda plenamente con Harvey al afirmar que la designación del lugar dentro de una estructura socio-espacial indica los diferentes roles, capacidades de acción y acceso al poder en este orden social ("Between Space and Time" 419) y que para las mujeres, el espacio ha sido asignado desde la esfera doméstica del hogar y la vida privada. Por ello el cuerpo es geopolítico, su ubicación está marcada por su posición dentro de circunstancias históricas y geográficas específicas de acuerdo a una jerarquía espacial de escalas de opresión que se inicia desde el cuerpo hacia el exterior, desde políticas privadas o íntimas hacia políticas globales. Como se ha afirmado anteriormente, los espacios son móviles y los lugares múltiples y diferenciados, y por lo tanto, una mirada geopolítica del cuerpo implica un movimiento fluido hacia diferentes registros

espaciales. Se trata, en fin, de cartografiar los puntos de conexión entre los individuos y el lugar. Según Deleuze y Guattari, la territorialidad está conformada materialmente por fluidos que se arman, desarman, aparecen y desaparecen, caracterizando el espacio institucional o “estriado” como aquel que contiene señales que guían el camino, con demarcaciones, nombres, medidas: se trata de un espacio apropiado y distribuido de acuerdo a un orden político, histórico o económico:

El espacio de los pilares. Es estriado por la caída de los cuerpos, las verticales de gravedad, la distribución de la materia en franjas paralelas, la circulación lamelar o laminar de lo que es flujo. Estas verticales paralelas han formado una dimensión independiente, capaz de transmitirse a todas partes, de formalizar todas las demás dimensiones, de estriar todo el espacio en todas sus direcciones, y de esa forma hacerlo homogéneo (*Mil Mesetas* 375).

Sin embargo, la territorialidad también funciona como el pasaje o puente para los sujetos nómadas que recorren un espacio sin marcas o huellas. Este espacio de la territorialidad nómada es llamado “espacio liso”, porque no está marcado por rutas predeterminadas, canales o rejas. Las marcas en los espacios están institucionalizadas e intentan controlar las turbulencias: “El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin medirlo, y que solo se pueden explorar caminando sobre ellas” (376). Es un

espacio oceánico sin límites o distinción que privilegia un lugar sobre otro, se construye constantemente en la medida que se habita, pero se desarma después de recorrerse. Asimismo, el cuerpo es territorializado en formas específicas a través de registros espaciales y relaciones de poder. Por lo tanto, cuerpo y espacio se hallan sujetos a una intrincada red de relaciones espaciales donde se construyen sujetos in-corporados, pero ¿de qué forma se espacializan los cuerpos en la obra de Eltit? En una entrevista, la autora afirma que “Me ha interesado trabajar la sangre como violencia [...] porque tiene que ver con la herida, con la vida, con la muerte, tiene que ver con el cuerpo” (Chapple).

El cuerpo es un elemento fundamental en la obra de Eltit. La misma autora afirma que “sobre el cuerpo se ensayan y se ejercen discursos sociales, la mayoría de ellos bastante opresivos y represivos” (Lazzara 14). Es por ello que en las novelas, el cuerpo sexuado, casi siempre femenino, nunca es un cuerpo completo, sino fragmentos corporales sometidos a diferentes formas de violencia. Es necesario, antes de continuar, volver a la idea de Foucault quien afirma que “el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo” (*Microfísica* 114), señalando que el dominio de la conciencia del cuerpo no ha sido adquirido sino por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder, así la proliferación de una vida sana a través de la gimnasia. Según Foucault, el cuerpo individual y social es la prueba más contundente del espacio del poder todo el aparataje político o institucional funciona en torno a este juego.

Judith Butler destaca que dentro de estas relaciones de poder, las regulaciones sobre el género son más específicas, pero antes advierte dos puntos importantes del análisis de Foucault: primero, que el poder regulador no actúa sobre un sujeto que ya existía, sino que este mismo poder lo va elaborando; y segundo, que estar sujeto a un

reglamento, significa estar subjetivado por él, es decir, se convierte en sujeto por ese mismo reglamento (*Deshacer el género* 68). Por otro lado, aún cuando las regulaciones del género son obligatorias para que una persona sea considerada un sujeto viable, no existe interpretación corporal que acate la norma o pueda encarnarla completamente. Los repertorios locales que producen la norma misma los exponen constantemente al riesgo de provocar efectos imprevistos, de transformarse en otra cosa o de ser interrumpidas:

Que los términos [femenino y masculino] sean recurrentes es bastante interesante, pero la recurrencia no indica una igualdad, sino más bien la manera por la cual la articulación social del término depende de su repetición, lo cual constituye una dimensión de la estructura performativa del género. Los términos para designar el género nunca se establecen de una vez por todas, sino que siempre están en proceso de estar siendo rehechos. (25)

Es en la obra de Diamela Eltit donde encontramos cuerpos femeninos violentados, hambrientos, políticos, eróticos, sangrantes, maternos, etc; examinaremos entonces las diferentes formas en que el espacio se in-corpora en las novelas de Eltit, desde los micro-espacios uterinos hasta la conformación de ciudades, así como las diversas formas en que el cuerpo es habitado por la violencia histórico-política y en particular por la violencia genérica sexual que producen cuerpos desalojados de una norma estética y cultural.

El análisis foucaultiano se centra en las relaciones cuerpo-poder desde una perspectiva de cuerpos homogéneos, ya que no focaliza la forma en que el poder actúa sobre los cuerpos sexuados. La mujer se incluye sólo dentro del campo de los casos

“clínicos” o “anormales”. El autor señala que la “histerización del cuerpo de la mujer” (*Historia I* 127) da cuenta de un proceso donde el cuerpo femenino fue calificado (y descalificado) como un cuerpo saturado de sexualidad. Según este concepto, parte de la constitución misma del cuerpo pasó a conformar la lista de patologías intrínsecas, si es que este cuerpo no respondía a los parámetros sociales y científicos de un cuerpo fértil para la procreación. Esta noción del cuerpo de la mujer ha servido para que se produzcan y fomenten una serie de normas y reglamentos, apelando a la “esencia” o “naturaleza” femenina con el fin de crear una estructura social donde la mujer se convierte en la guardiana del orden familiar, y por ende, social.

Según algunas teóricas feministas, la exclusión de la mujer del cuerpo social se relaciona con la maternidad que alberga el cuerpo femenino. Para Hélène Cixous, los binarismos no sólo representan una jerarquía, sino también el poder patriarcal. La figura de lo masculino y lo femenino subyace bajo toda forma de binarismos, convirtiendo a la mujer en un cuerpo revestido de velos y separado de agencia histórica. Todo binarismo, además de ordenar, definir y nombrar en el lenguaje, contiene el miedo masculino a la castración. Es por esto que la mujer es definida exclusivamente a partir del cuerpo y sus múltiples diseminaciones:

Si existe algo “propio” de la mujer es, paradójicamente, su capacidad de des- apropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin “extremidad”, sin “partes” principales, si ella es una totalidad es una totalidad compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante [...] (48)

Al respecto, concentrémonos en la figura de la madre en la obra eltitiana, ya que es una imagen compleja que excede las definiciones normativas y se opone a la ideología maternal elaborada por el patriarcado. En *El cuarto mundo*, la madre es un ser deseante y provoca la caída de la familia por el adulterio; en *Los trabajadores de la muerte*, la madre evoca la figura de Medea que sacrifica a sus hijos para vengarse del padre; en *Los vigilantes* la madre transgrede la ley paterna. En todas estas figuras encontramos un significante plural donde el cuerpo femenino materno se somete a las reglas sociales, pero también es un cuerpo abyecto que provoca la ruptura y la subversión. En su libro acerca de la figura materna en las novelas de Diamela Eltit, Mary Green afirma:

Through the language and structure of her novels, Eltit foregrounds the corpus of signification as emerging from the specificity of a maternal body. She privileges a form of writing that seeks to recuperate the rhythms of the primal relationship to the mother, the libidinal impulses of the maternal body and the pulsations of the maternal unconscious, in this way allowing for the expression of the mother's concealed *jouissance* and a return to a pre-verbal moment of origin that is virtually inaccessible to language and memory (1)

Para el psicoanálisis tradicional es necesario y urgente el matricidio, es decir, eliminar la figura de la madre para poner en su lugar la ley simbólica, que es la figura del padre. Según éste, la figura de la madre se encuentra en aquel continente oscuro, marginal, ininteligible, que debe ser olvidada por el niño para acceder a la socialización normal de su desarrollo. Sin embargo, lo que olvida esta corriente psicoanalítica es que el primer contacto verbal y corporal del niño es con la madre. Por ello, Julia Kristeva

plantea que el paso al orden simbólico no elimina del todo el lenguaje pre-edípico, ya que en la sintaxis podemos observar ciertas fugas que resquebrajan al signo mismo. Los ritmos, las aliteraciones, los tonos, son retazos maternos que pertenecen al orden semiótico y se encuentran subyacentes en el lenguaje simbólico¹². El cuerpo materno es el espacio en que se desestabiliza el orden simbólico, el Logos, el Padre, donde se hace estallar el signo y sus unidades básicas. De este modo recojamos el sentido de escritura perversa y artificiosa en las novelas de Diamela Eltit, lo cual hace explotar estos binarismos. La condición perversa es vista desde la abyección que plantea Julia Kristeva como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (*Los poderes* 11). Es precisamente este espacio corporal el que presenta *El cuarto mundo* (1988) como elemento central de la obra. Para Áurea María Sotomayor existe en la novela una relación de tres elementos unidos por un hilo de sangre: el útero, el cuarto y el país donde se “exhibe la subversión de las genealogías femeninas, representadas por la madre, la hija y el hijo nombrado María Chipia al nacer” (*Tres caricias* 103). La hija, producto de la relación incestuosa de los mellizos, se configura “en una obra que no es de carne, sino de palabras alumbradas por el deseo como otro espacio de la subversión” (114). La producción uterina anuncia la posterior producción del libro. Profundizando en la línea psicoanalítica, Mary Green afirma que la novela es la representación ficcional de la construcción del género: “In *El cuarto mundo*, the two differential categories that are brought are those of sexual differences, and the central image of fraternal twins can thus be moved beyond its literal significance to address the status of male-female relations in Chilean society” (74).

¹² En este caso lo semiótico corresponde a lo maternal femenino y lo simbólico a lo social masculino.

El cuarto mundo es una novela centrada en la figura de dos hermanos mellizos. En su aspecto formal consta de dos partes. El primer capítulo titulado “Será irrevocable la derrota”, narra la gestación del niño como producto del abuso sexual de la madre mientras se encuentra enferma. Esta primera parte es narrada desde el útero materno por la voz del niño que muy “racionalmente” critica las actitudes de sus progenitores y el espacio en que habita. El micro espacio del útero es inundado, al día siguiente de su gestación, por otra escena violenta: el padre nuevamente viola a la madre y gesta otro bebé que ahora será una niña. Este espacio bañado en líquido amniótico, hace posible una conexión absoluta entre los pensamientos de los mellizos y de la madre. El espacio uterino es agobiante y se transforma en un lugar de batalla entre los cuerpos de los mellizos que luchan entre sí para ganar centímetros y alejarse de la posibilidad del tacto: “El reducido espacio para mi hermana y yo empezó a estrecharse cada vez más. No había otra alternativa que el frote permanente de nuestros cuerpos. Rota la ilusión de independencia, presentí que la estrechez iría en aumento hasta la inmovilidad total en medio de las aguas” (*El cuarto* 20). El segundo capítulo, “Tengo la mano terriblemente agarrotada”, comprende un cambio de voz, pues es la hermana melliza quien narra la historia, porque su expresión será completamente diferente al anterior: lenguaje pulsional, irracional, con una fuerte carga de metáforas y escenas eróticas. En esta parte se soluciona la duda con respecto a los nombres de los hermanos: el niño se llama María Chipia y se ha travestido en virgen, mientras que su hermana espera un hijo suyo. El incesto es el tema de la novela y esta segunda parte se desarrolla en torno al hijo que va a nacer y que se vaticina será un monstruo porque viene deforme. El escenario, por lo tanto, será en primera instancia el útero materno desde donde habla el primer narrador

masculino, para luego, después del nacimiento, localizarnos en la casa familiar, en la cual los mellizos van desarrollando sus vidas y experiencias. Es aquí donde los padres pasan a ocupar un segundo plano, transformados en espectadores voyeristas de las perversiones de sus hijos. Ambos espacios, ya sea el uterino o el de la casa, se caracterizan por su movilidad y porque el sujeto de la enunciación de cada uno se encuentra completamente fracturado en su relación social. El espacio uterino, históricamente femenino y pulsional, es dominado por una voz masculina y racional del mellizo. La casa, que forma el puente con la calle, es el espacio que narra y habita la melliza, por lo tanto, femenino y pulsional. En ambos espacios predomina lo que Julia Kristeva llamó la *chora*, es decir, un espacio semiótico, pre-verbal, compuesto de movimientos y articulaciones que comprenden el dominio espacial y que elude las disposiciones geométricas o de espacialidad clásicas. Es importante entender que éste no es un espacio que contiene algo, sino una espacialidad desprovista de la dicotomía tiempo-espacio/objeto-sujeto en que el signo lingüístico aún no denomina un objeto determinado. De allí que lo semiótico sea visto por Kristeva como una dimensión del lenguaje que mantiene una estrecha relación con el “cuerpo materno pulsional” en tanto fuente permanente de transgresión dentro de lo simbólico¹³. En este sentido se entiende que “los procesos semióticos que introducen lo vago y lo impreciso en el lenguaje son, desde un punto de vista sincrónico, marcas de los procesos pulsionales y, desde un punto de vista diacrónico, se remontan a los arcaísmos semióticos del cuerpo [...] en situación de dependencia respecto de la madre” (*El sujeto en cuestión* 262).

¹³ En este contexto, el concepto de *chora* es entendido como un estado previo a la constitución del sujeto en el lenguaje e íntimamente ligado a la experiencia con la madre. La *chora* proporciona una alternativa de subjetividad que quiebra profundamente las posiciones de sujeto hechas posibles en el lenguaje. Esta perspectiva permitirá el desarrollo de la función semiótica entendida como juegos heterogéneos de flujos inconscientes, de pulsiones y deseos que se distinguen en el tono, el ritmo y los quiebres del lenguaje.

La familia es uno de los dispositivos de disciplinamiento que mayor poder ejerce sobre los individuos y sus cuerpos¹⁴. Para Foucault, la familia es el soporte de las relaciones de poder y uno de los elementos tácticos más valiosos. En la actualidad se ha convertido en una célula donde los padres ejercen todo el poder sobre sus diferentes integrantes, asumiendo mecanismos externos de control, es decir, control dentro del espacio familiar que sería la casa, pero de acuerdo a formas, criterios y saberes externos. Por lo tanto, “la familia va a ser el principio de determinación, de discriminación de la sexualidad, y también el principio de enderezamiento de lo anormal” (Foucault *Los Anormales* 240). De esta forma, los padres se transforman en los principales agentes educadores que están apoyados desde el exterior por pedagogos y psiquiatras y la familia se materializa y simboliza en una de las formas más antiguas de protección: la casa. Desde una perspectiva simbólica¹⁵, la casa tradicionalmente se ha considerado como un elemento femenino que se relaciona con el cuerpo y el pensamiento. Por esta razón, se transforma en uno de los elementos más significativos, ya que la casa refleja en su distribución y en su materialidad, a los componentes de la familia de cualquier cultura. Los adornos seleccionados, la disposición de los muebles, los aromas, etc., todos estos elementos constituyen a la familia. En *El cuarto mundo* la familia se presenta como el espacio en el cual los hermanos se desarrollan y van adquiriendo las formas y características que los consumirán en el encierro definitivo. Desde las primeras páginas se observa que el poder aparece representado en la violencia sexual: el padre viola a su esposa, aprovechando la enfermedad de ésta. Los hermanos, por lo tanto, serán hijos de

¹⁴ Es necesario recordar que los dispositivos son regímenes definibles, con variaciones y transformaciones, compuestos por líneas de visibilidad, ruptura, fuerza, enunciación, etc. que al mezclarse pueden crear otras formas de disposición.

¹⁵ Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Siruela, p.127.

la violencia que los ha engendrado y que los marcará por el resto de sus vidas. Bajo este ámbito simbólico, el niño es quien representa el poder que comprende la mirada racional del mundo y la violencia de sus acciones: “Ejercí la estricta dimensión del pensar. Antes sólo me debatía entre impresiones que luego transformaba en certezas [...]” (15). La contraparte del hermano es su melliza, quien actúa como una constante resistencia al orden lógico y masculino que el niño desea establecer: “Yo, una de ellos, caí en laxitud después de la lujuria, sin forma ni cuerpo y con una espantosa fractura moral” (84). El ingreso al mundo racional se produce por medio del lenguaje -símbolo de entrada al mundo masculino- quien es dado por el padre, ya que María de Alava, la tercera hermana, comienza a hablar guiada por éste. Así la niña se convierte en una vigilancia constante entre los mellizos, quienes han ido escapando del mundo racional que trataba de dominarlos. Por otro lado, el niño ha iniciado un cuestionamiento al orden en su casa. La duda y la falta de base en la “racionalidad” que había adquirido y la irremediable caída de la familia, lo obliga a acercarse a su hermana, quien porta las obsesiones y el deseo heredados de los sueños de su madre, pero que hace fortalecer un lazo que mantienen desde antes del nacimiento. Esta fisura en la identidad del niño irá abriéndose cada vez más hasta llegar a la ruptura total, cuando la madre facilite la entrada de la “enfermedad” en la casa. Es necesario indicar que la infidelidad del padre era un hecho conocido y aceptado por la familia, especialmente por la esposa, lo que le permitía saltarse el protocolo del matrimonio; pero se le atribuye a la infidelidad de la madre la “irrevocable derrota” de la familia. Este hecho es consignado como una fatalidad extrema, como un trauma insuperable: “Mi madre precipitó el encierro. Desplomó el universo, confundió el curso de las aguas, desenterró ruinas milenarias y atrajo cantos de

guerra y podredumbre. Mi madre cometió adulterio” (75). Con esta falta materna concluye la primera parte narrada por el niño. En la segunda parte, narrada por la niña mediante un lenguaje completamente fracturado que relata sus sueños y profecías, la familia se encuentra encerrada y los padres han perdido completamente la autoridad y se han transformado en voyeristas de sus propios hijos. La niña espera un hijo de su hermano (una obra terrible y molesta) quien se ha travestido en virgen. Por esta razón, las relaciones de poder son configuradas en dos polos: por un lado el paterno, encarnado en una figura supuestamente femenina, María de Alava, pero con rasgos viriles; y por otro, el de los mellizos, herederos directos de las perversiones maternas. Entre ambos se intenta crear un nexo a través de la palabra, razón por la cual la confesión constante de los hermanos se transforma en un ritual de purificación ante las culpas cometidas. El espacio que presenta la obra está saturado de figuras oníricas y rituales rítmicos. Es un espacio semiótico donde la misma esencialidad que Eltit utiliza, es decir, la dicotomía masculino/femenino es también alterada al dislocar el género de los mellizos: la voz del niño recibe el nombre de María Chipia, quien se traviste en el segundo capítulo. Es una voz masculina y racional, pero que habla desde el útero, lugar semiótico por excelencia, y altera su género por medio de un nombre propio que no le corresponde. La narración de la niña en el segundo capítulo está fracturada, pero es ella quien dirige la familia. Por lo tanto, el binarismo es necesario para mostrar la diferencia entre los dos regímenes, pero también para mostrar su fractura. El espacio de exclusión no es sólo el cuerpo femenino, como la crítica feminista más esencialista ha afirmado, sino el lugar más directo y material de concentración del poder, que es el lugar de la familia, donde no hay una mirada homogeneizante, sino plural, heterogénea y abyecta.

El mismo escenario de la casa se puede observar en la novela *Los vigilantes* (1994) donde la madre y su hijo baboso viven el encierro para soportar la mirada y vigilancia externa de sus vecinos que cuestionan su forma de vida, ya que ellos “sostienen que la ciudad necesita de una ayuda urgente para poner en orden la iniquidad que la recorre” (41). De esta forma, en la obra, la casa-prisión pierde su significado tradicional de protección y seguridad para convertirse en un espacio de tensión constante. Ya no es el lugar de recogimiento que alberga a la familia, sino un lugar de encierro y sujeción “en que el frío penetra por cada uno de sus intersticios” (26) y que puede provocar la expulsión hacia un afuera desconocido “donde está plegándose una extrema turbulencia” (27). La casa alegoriza la crisis de la familia moderna donde el padre ausente ya no cumple su rol protector de asilo y cuidado hacia los suyos, sino que produce la vigilancia y constante opresión. Desde esta perspectiva, es acertado el planteamiento de Rodrigo Cánovas al considerar esta obra dentro de aquellas donde el huérfano es la figura central, aquel sujeto vaciado de contenido que exhibe una carencia primigenia: “[...] donde los componentes –padre, madre, hijo- reproducen, desde su lugar simbólico particular, un sentimiento de absoluta precariedad por la cual se deconstruye el paisaje nacional” (39). La opresión que ejerce el padre se produce mediante una paradoja, ya que es una presencia ausente que no habita en la casa, pero que ejerce una vigilancia indirecta a través de su madre y los vecinos, y que interpela epistolarmente a la madre para que informe al padre acerca de los acontecimientos familiares. En estas cartas se observa la forma de sometimiento ejercida contra la madre: “Pero, ¿cómo te atreviste a escribirme unas palabras semejantes? No comprendo si me amenazas o te burlas. ¿En qué

instante tu mano propició unas acusaciones tan injustas?” (27). Estas acusaciones serán una constante en toda la obra, lo que provocará un cerco de vigilancia cada vez mayor.

El modelo del panóptico necesita de un vigilante que observe sin ser observado y que esté constantemente fijando su mirada en aquellos que ocupan las habitaciones. En la obra, la vigilancia se representa por medio de una ausencia que solicita rigurosamente explicaciones detalladas del accionar de la familia y que obliga a la madre a escribirlas. Los lectores reconocemos en esta figura al destinatario de las cartas, el esposo y juez que deslegitima el universo materno para construir “con la letra un verdadero monolítico del cual está ausente el menor titubeo” (51). Este ejercicio de la letra se inicia con el “Amanece”, segundo capítulo de la obra en que la madre toma la palabra¹⁶ para intentar crear un discurso configurado dentro de los cánones legitimadores. Este vigilante tiende sus redes de poder por medio de la creación de un discurso logocéntrico, masculino y lineal, ya que obliga a la madre a informarle, a través de las cartas, sobre el estado actual de las cosas. Las epístolas se inician para informar acerca de temas cotidianos, pero a medida que avanza el intercambio, éstos asumen la forma de una confesión. Según Foucault, el sistema de la confesión tiene como finalidad la obligación de decir la verdad sobre sí mismo, ligado estrechamente a las prohibiciones sexuales. Es un dispositivo de poder/saber en que el confesor, por medio de técnicas específicas, obliga a informar de lo pensado, lo dicho, lo realizado y lo no realizado, de modo que el acto de enunciar las faltas sea exhaustivo¹⁷. De modo que el discurso de la madre en la obra intenta explicar

¹⁶ Los otros dos capítulos (el primero y el tercero) corresponden a la voz del hijo en forma de onomatopeyas. El primero, “BAAAAM” que se relaciona con el apuro, el movimiento y el juego. El segundo, “BRRRR” se relaciona con las sensaciones de carencia, hambre y frío.

¹⁷ Es por ello que en Occidente se convirtió en una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero, ya que “la confesión difundió hasta muy lejos sus efectos: en la justicia, la medicina, la

diferentes aspectos de su vida privada, incluyendo sus propios sueños. El intercambio epistolar, del cual tan sólo conocemos las cartas enviadas por la madre, muestra de qué manera el discurso mismo va sufriendo alteraciones frente al constante agobio de “hacer hablar”. Primero se informa del espacio íntimo y los motivos del encierro provocado por la expulsión del hijo de la escuela por una falta que “parece imperdonable” (27), es decir, la salida de un lugar de normalización de la conducta y los saberes. Este episodio origina las amenazas del padre, quien cuestiona el modo de vivir de la madre. La vigilancia del padre se extenderá hacia fuera de la casa, haciendo que los vecinos también cumplan con esta función. Mientras la madre escribe durante la vigilia su informe-confesión, los vecinos “han conseguido convertir la vigilancia en un objeto artístico” (37), reforzando la ley y limpiando la esfera pública de los desposeídos y marginados que deambulan por la ciudad. En la obra, la participación del resto de la ciudad en la acción de vigilar tiene una relación directa con el proyecto purificador que Occidente pretende implantar, en el cual todos aquellos marginados u opositores deberán ser excluidos de la ciudad. Por ello “los vecinos luchan denodadamente por imponer nuevas leyes cívicas que terminarán por formar otro apretado cerco” (64). Por este motivo, las redes de vigilancia que ha logrado crear el padre también se extienden hacia la ciudad¹⁸. En este sentido, podemos observar que mientras el padre envía diferentes vigilantes a la casa, la ciudad ha comenzado un cambio turbulento hacia un nuevo orden y forma de vida, y para ello se sirve de la figura del padre, símbolo del poder masculino y represivo. Este nuevo escenario necesita de técnicas violentas y definitivas que provocarán la exclusión de aquéllos que no se ajustan

pedagogía [...] se confiesen los crímenes, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia [...] la gente se esfuerza en decir con la mayor exactitud lo más difícil de decir” (*Voluntad I* 74-75).

¹⁸ La metáfora del “Padre” también corresponde a la figura del dictador chileno que ya Eltit había trabajado en la novela *El Padre Mío* que analizaremos más adelante.

a este nuevo panorama, a “las nuevas leyes que buscan provocar la mirada amorosa del otro lado de occidente” (41)¹⁹, esto es, la irrupción del capitalismo en el modelo occidental, en la sociedad moderna neoliberal acrítica²⁰ que seduce a la población con su oferta material y discursiva. Por ello, la madre junto a su hijo y los desamparados serán los primeros excluidos de la ciudad, precisamente por el poder patriarcal como primera instancia de la violencia.

La tragedia familiar también es el elemento central de la novela *Los trabajadores de la muerte* (1998) que está conformada por dos historias unidas por la violencia. En una entrevista con Lazzara, Eltit afirma que utiliza el modelo de *Medea* porque: “quise trabajar sin mayores represiones culturales esta madre que esconde, que manipula, y que juega con su propio deseo” (68). Eltit utiliza el modelo de la tragedia quizás porque en ella encontramos la base de la conformación de arquetipos y símbolos que ocupan un lugar central en la producción de sentido de la sociedad occidental en que el mito es uno de esos elementos centrales. Para Jean-Pierre Vernant, *mythos* significa “palabra”, “narración” y se presenta como “el conjunto que vehicula y difunde el azar de los contactos, los encuentros, las conversaciones, ese poder sin rostro, anónimo, siempre evasivo que Platón llamó *Pheme*, el Rumor” (17). El autor afirma que los rasgos distintivos del mito son:

- 1) El universo es una jerarquía de poder. Son relaciones entre agentes constituidos por fuerzas de diferentes escalas como procedencia, autoridad, dignidad, etc.
- 2) Este orden ha sido instaurado dramáticamente por la intervención de un agente.

Por lo tanto, es un acto de violencia.

¹⁹ Esta “mirada amorosa del otro lado de occidente” también implica una crítica hacia las políticas neoliberales y de globalización que Chile y América Latina asumieron en la post-dictaduras.

²⁰ Cfr., Leonidas Morales. *Conversaciones con Diamela Eltit*. pp 50-53.

3) El mundo está dominado por el poder de ese agente privilegiado (127-28)

Por lo tanto el mito, al no hablar de la realidad directamente, oculta un acto de violencia ejercido para justificar un orden social que se sustenta en el poder. A partir de esta definición, si el mito se mantiene vigente porque otorga sentido y continuidad a un orden social, entonces cabe preguntarse en cuanto a la novela, ¿Qué acto violento encubre el presagio de la niña del brazo mutilado? ¿De qué forma este acto violento, que ha sido ocultado por el mito, se actualiza en el presente? Antes de responder a estas preguntas, es necesario centrarnos en la elección de la figura de Medea como base para contar esta tragedia familiar. Medea contiene una faceta de la subjetividad femenina que resulta completamente ajena a las construcciones androcéntricas de lo femenino. Es una figura ambigua y enigmática porque contiene los binarismos en su propio cuerpo, es divina y terrenal, es amante y madre, pero es cruel y asesina. La figura de Medea es una metáfora del proceso de construcción de la subjetividad femenina que se desarrolla en constante tensión con la búsqueda de un proyecto personal; encarna en sí misma la crisis en todo su sentido. De todos los personajes de la tragedia griega, ninguno contiene en sí mismo las tres características de lo “abhorrecible”, según el paradigma griego: encarnación de lo femenino, lo animal y lo bárbaro, cualidades que configuran la *otredad*²¹. Entonces, ¿cómo se construye esta subjetividad femenina en los espacios de la novela?

La historia central está dividida en tres actos y cada acto tiene tres escenas con diferentes voces narrativas: la voz de la madre, un narrador autodiegético que podría ser la niña del brazo mutilado y la voz del hijo mayor. A la voz materna la constituyen los pensamientos, recuerdos inconscientes y deseo de venganza contra su esposo; se enlaza

²¹ Para Aristóteles, la felicidad no es propia de esclavos ni de animales, ni de mujeres, ni de niños ni de bárbaros, pues requiere una vida entera y una virtud perfecta que solo se puede producir en el hombre que es *zoon politikón*, es decir, un ciudadano. El resto son “los otros”. Cfr. *Ética a Nicómaco* I, 1098 a 18.

con la memoria de los insultos, el abuso sexual, las exigencias de los bebés y su propia mirada observando un cuerpo flácido y decrepito producido por la maternidad: “¿Hasta dónde es posible llegar? ¿Puede alguien decirme cuál es la extensión matemática de mi hueco? Malditos topos cegatones híbridos me empiezo a deslucir” (35). La segunda sección es la voz de un narrador autodiegético (la niña del brazo mutilado), en diálogo con el hijo mayor y abarca los pensamientos y experiencias anticipadas en el prólogo, donde la niña dice que “ya se empieza a establecer un sangriento puente entre Santiago y Concepción” (31). La tercera voz es del hijo mayor que narra en primera persona sus observaciones y pensamientos del viaje y el drama que vive. Sin embargo, en cada sección la voz de la niña mutilada invade el relato de la madre y del hijo para hacer sus propios comentarios de los acontecimientos y pensamientos, representando al antiguo coro griego que comentaba las acciones en la tragedia y comunicaba al público aquellos detalles no representados²². Ambas historias se conectan a partir del presagio que augura la niña del brazo mutilado: “Dice que a lo largo de esa noche, antes que se materialice el amanecer, ella habrá de dedicarse a leer las voces que se incuban en el interior del alma del que ha de ser el próximo asesino” (31). La historia del asesino inicia la tragedia que se desatará en la historia interna: una madre envía indirectamente a su hijo mayor a tomar venganza de su padre por abandonarla. El hijo inicia un viaje de Santiago a Concepción (ciudad al sur de Chile) y conoce a una joven de quien se enamora y mantienen una relación. Los amantes descubren que son hermanos porque el padre, tras abandonar a su primera familia, forma una nueva familia en Concepción. La joven decide terminar la

²² Según su definición, el coro “In the works of Aeschylus the Chorus often took part in the action; in Sophocles it served as a commentator on the action; and in Euripides it provided a lyric element.” Crf. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms*.

relación, pero el amante y medio hermano no lo permite y la asesina en una pieza de hotel donde la cita para despedirse.

Recordemos que para Arendt glosa el papel que el patriarcado le asigna a la mujer: la cualidad biológica (*zoé*) la confina al espacio privado y oculto, por lo que ésta sólo dispone de la función reproductora para la supervivencia de la especie. No tiene condición humana total considerándola sólo ciclo y repetición. El espacio público de los hombres es el que entrega identidad porque el cuerpo se sustrae de la naturaleza y se convierte en individualidad o *bios*: “mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quienes son, revelan activamente su única y personal identidad” (238). Es precisamente este confinamiento al espacio “privado” de la mujer-madre y la relación con la oscuridad y la noche lo que *Los trabajadores de la muerte* explota al utilizar la figura de Medea. En la novela interna, predominan los espacios interiores de la casa para la madre, la pieza de hotel para el hijo mayor y la taberna/albergue para la niña del brazo mutilado en el prólogo. En todos estos espacios, la noche es un tiempo privilegiado. Sin embargo, pese a ser espacios cerrados, la voz de la madre nos entrega pistas de la ciudad que habita y teme:

Hubo una cierta ciudad afuera, llena de peligros, pensaba, plagada de ademanes procaces y repetidos, una ciudad con campanas, una ciudad que resultaba imposible de recorrer porque mis pasos estaban vigilados por algo así como una horda de fanáticos listos para atacarme en una angosta calle sin salida a la que me llevó ese paseo angustioso, nocturno y circular” (43).

Desde una perspectiva simbólica, la casa y la noche se asocian a principios femeninos, siendo la noche el “principio pasivo femenino inconsciente” (Cirlot 228) y la oscuridad “caos primigenio”, “camino hacia el misterio profundo del origen”, por lo tanto, es regresivo. Por esta razón, debemos retomar nuevamente el concepto de *chora* de Kristeva como el espacio que se relaciona con el cuerpo materno pulsional. En su libro *Revolution in the Poetic Language* explica:

The *chora* is a modality of significance in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic. We emphasize the regulated aspect of the *chora*: its vocal and gestural organization is subject to what we shall call an objective ordering [...] which is dictated by natural or socio-historical constraints such as the biological difference between the sexes or family structure. We may therefore posit that social organization, always already symbolic, imprints its constraint in a mediated form, which organizes the *chora* not according to a *law* (a term we reserve for the symbolic) but through an ordering. (*Revolution* 26-27)

Además, la autora plantea que es un espacio esquizoide donde existe una conexión inmediata con las cosas, sin pasar por el lenguaje como sistema que representa y distancia el mundo: “The essential operation dominating the space of the subject in process/on trial, and to which schizophrenia bears painful testimony, is that of the *appending of territories* -corporeal, natural, social- invested by drives.” (102).

La casa en todas las novelas de Eltit está construida en base al drama político de la dictadura como experiencia del trauma y el dolor físico producido por el abuso militar. La casa no provee protección familiar ni seguridad frente a las amenazas del afuera. Como afirma Eugenia Brito, “la casa eltitiana va a ser un lugar ocupado por fuerzas antitéticas y paradójales: por eros y thanatos: padre y madre, amante, amigas que convulsionan el lugar para descentrarlo y hacerlo paradigmático como anverso del orden y metáfora de la disgregación y el caos que vivirá la sociedad chilena durante la época militar” (107). La casa permea sus paredes para que el erial (*Por la Patria*), lo sudaca (*El cuarto mundo*), y los indigentes (*Los vigilantes*) ingresen en ellas y produzcan el quiebre de un sistema hegemónico que se hace viable mediante las formas de la vigilancia. La casa eltitiana ya se encuentra completamente destruida y en ella se resumen los retazos de todas las casas desmanteladas por la tradición literaria chilena.²³ La casa de Eltit siempre se encuentra al borde de lo social, lo sexual o lo geográfico; por ello puede ser una plaza, el barrio marginal, los bloques, una habitación, es decir, lugares mínimos iluminados por los focos de poder que penetran hasta los íntimos rincones, pero que hacen explotar los fragmentos de rebeldía por medio de imágenes inconscientes –casi psicóticas– que están en la memoria más profunda y que se activan en las páginas de los relatos. Se advierte entonces la pérdida de todo cimiento, y los retazos son muestra de las políticas neoliberales en Chile y América Latina durante los 90.

²³ Principalmente en las novelas de Donoso se observa claramente la crítica a la sociedad aristócrata dentro de las paredes de la casa. En *Coronación* vemos la degradación lenta de esta clase. Sin embargo es en *Casa de campo* y en *El obsceno pájaro de la noche* que se metaforiza en forma cruda la monstruosidad y la perversión de la alta alcurnia chilena. Para ver el desarrollo de la casa y las relaciones de poder en la familia Cfr. Rubi Carreño: *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX*, Bernardita Llanos: *Passionate Subjects/Split Subjects in Twenty-Century Literature in Chile*. Brunet, Bombal, Eltit y Eugenia Brito: *Ficciones del muro*. Brunet, Donoso, Eltit.

1.4 Los espacios globalizados o los “no-lugares”.

Hace más de un siglo cierto pensador nos alertaba acerca de un fantasma que recorría Europa mientras se encendía la mecha de un movimiento que expresaba el rechazo a las condiciones de vida de los trabajadores impuesta por el capitalismo industrial que emergía efervescentemente. En la actualidad deberíamos parafrasear aquella antigua profecía y decir “Un fantasma recorre el mundo”. La globalización es un proceso que se ha visto acelerado “por la explosión de la tecnología informática, por la eliminación de los obstáculos a la circulación de mercancías y de capital, y por la expansión del poder económico y político de las empresas multinacionales” (Ellwood 17). Como Harvey afirma, el capitalismo no se entiende sin un análisis de los espacios que han sido un pilar fundamental en el proceso de la globalización. Sin embargo, lo que comúnmente se entiende como globalización no sólo conlleva homogeneización, sino que, como afirma Massey, “la globalización de las relaciones sociales es otra fuente de (reproducción de) desarrollo geográfico desigual, y por lo tanto, de unicidad del lugar” (“Un sentido global” 128). Vivimos en una época de aceleramiento y expansión donde se produce lo que Harvey ha denominado “la compresión espacio temporal”²⁴ para referirse al movimiento y la comunicación a través del espacio, a la extensión geográfica de las relaciones sociales y a nuestra experiencia de todo ello. Es por ello que las cámaras de vigilancia que anteriormente molestaban al ciudadano, como sucede con *Lumpérica*, ahora se han vuelto habituales y casi no llegamos a cuestionarlas. Al mismo tiempo y lentamente hemos construido una sociedad que anteriormente se centraba en el trabajo, pero que ahora está mediatizada por el consumo. Una sociedad con jornadas flexibles que

²⁴ Cfr. Harvey: cap. 3, “La experiencia del espacio y el tiempo” en *La condición de la posmodernidad*.

permiten la alternancia del trabajador, pero con un mercado de consumo que puede llegar a todas partes y a cualquier estrato social para formarlos como consumidores. Ya no se necesita disciplinar cuerpos para un mercado de trabajo con necesidades de mano de obra para la producción estable de bienes de consumo, sino que es necesario crear necesidades específicas porque cualquier ciudadano es un posible consumidor. Sin embargo, ¿todos podemos acceder a esos productos que se movilizan libremente a través del mercado global? Es más, ¿podemos movilizarnos igual que esos productos tan fácilmente de un país a otro? Sabemos que la respuesta es negativa, ya que la compresión espacio temporal no es igual en todas partes y es diferente para todos. Massey afirma precisamente que los grupos sociales e individuos se sitúan de diferente forma ante los flujos o movimientos: “Esto tiene que ver no sólo con quien se mueve y quien no, aunque eso ya es un elemento importante del asunto; tiene que ver también con el poder en relación a los flujos y al movimiento” (“Un sentido global” 117). Hay grupos que están a cargo de esa compresión, pero hay otros, los que realizan una gran cantidad de movimiento, que no lo están y que han contribuido a esta compresión, pero han quedado atrapados en ella.

Sobre estos grupos en constante movimiento que acceden a la globalización, pero desde otros ángulos que en *Los trabajadores de la muerte* es un excelente ejemplo, principalmente en el prólogo y epílogo de la novela que se centra en la figura de la niña con el brazo mutilado. El prólogo de la novela, “A las puertas del albergue”, nos ubica en estos espacios movibles o de transición, como son la taberna y el albergue, lugares donde llega la niña del brazo mutilado y donde pernoctan los parroquianos del bar. Estos espacios carecen de identidad propia, son lugares para refugiarse y se hallan en constante movimiento. El filósofo francés Marc Augé plantea que esta constante movilidad

posibilita múltiples lugares de paso que son producto de unas ciudades que no llegan a controlar plenamente la multiplicidad. Dice el prólogo que: “Ahora la tarde cae, se viene encima con su acostumbrada velocidad rigurosa. Se viene cayendo encima esta tarde arrastrando una considerable nube calurosa que tiñe de irrealismo al albergue más solicitado con que cuenta la ciudad” (13). Es en este espacio surrealista en que la niña y el hombre que sueña comienzan a competir por el vaticinio y la interpretación del sueño. Aquí finaliza el prólogo para luego retomar la narración en el epílogo de la novela donde los vendedores exhiben su mercadería en las calles: “pequeños utensilios, objetos estridentes e inútiles, saldos rescatados de un incendio, ropas, juguetes, cosméticos, relojes, anteojos, pañuelos, perfumes, cajas de música, se multiplican a lo largo de las veredas” (189), y los ofrecen a gritos en la calle vistiendo la camiseta de algún líder revolucionario. Para Francine Masiello, “Eltit returns in her novel to a primitive sense of the market” (209). Sin embargo, este tipo de intercalación primitivo no se relaciona con un mercado antiguo: lo que aquí es expuesto es la antítesis del supermercado de *Mano de obra*: no hay pasillos limpios y ordenados, sino imitaciones de productos baratos que se desparraman en las calles mientras, desde la acera como lugar de exhibición, el fondo de las vitrinas de las tiendas establecidas muestran el esplendor del producto original en el espacio reluciente de la tienda de moda. El reflejo de las vitrinas deforma los productos por la mala imitación de los modelos importados, parodiando el sistema de la mercancía que está aflorando en la sociedad, pero que se ha mantenido en forma paralela como un negativo del Súper. Este es el mundo neoliberal de los “desagregados”, de aquéllos que no tienen acceso al producto exclusivo, pero que buscan otras formas de imitarlo y adquirirlo. Los “príncipes de las calles”, como se titula el epílogo, son “los trabajadores

de la muerte” que hacen el trabajo sucio, porque para que existan los súper y los *mall* es necesario un incesto y un asesinato. Ellos constituyen el *ethos* neoliberal de la nueva clase obrera; son “los otros” de la noche que deben existir para que se construya, desde abajo, el nuevo sistema y crear una buena “mano de obra” al servicio de la mercancía. Sin embargo, estos “otros”, esta multitud que vende sus mercancías alternativas, no son agentes pasivos que desean adquirir el producto original, sino que desean fracturarlo, porque no han participado históricamente como sujeto político. Para Hardt y Negri, la multitud ahora es un sujeto político que se expresa públicamente dentro del propio sistema, pero sin un líder a quien seguir. La multitud se inserta en el imperio y funciona dentro del movimiento del capitalismo, pero “la variedad de movimientos de individuos, de grupos y de poblaciones que vemos hoy en el imperio no puede sin embargo someterse por completo a las leyes de acumulación capitalista” (360). Por ello, en esta antítesis de trabajadores en la novela, se observa una acumulación excesiva de mercancías y el movimiento constante de compradores y vendedores alternativos, “piratas”, reciclados, copiados. Todos son parte del capitalismo, pero mediante una circulación alterna de los productos. Para los autores, la multitud, por medio de la circulación, “se apropia del espacio y se constituye en un sujeto activo” (360) que busca otras formas de acomodarse al sistema por vías subterráneas, inusuales, alternativas. La importancia de estas mercancías es que parodian la moda oficial y “las vitrinas de las tiendas duplican los objetos que se tienen en el suelo” (D. Eltit *Los trabajadores* 190) y la multitud hace uso de ellas por medio del comercio callejero, burlándose del mercado oficial que les prohíbe, debido al alto costo de los productos, la adquisición oficial. Es una multitud activa que “se hacen uno con su cuerpo y vestido también por una camiseta

en cuya frente está impreso un gran signo monetario” (190) o puede ser de un héroe popular al quien ya no siguen. Ellos actúan en grupo, en multitud, en un espacio abigarrado de productos, música, gritos, bailes en la calle que es tomada por estos “príncipes de las calles” para parodiar el *mall*. Y aquí permanece la niña del brazo mutilado como una constante molestia, recorriendo las calles, recordándonos el asesinato, “custodiando la entrada del paseo principal. Por su cara impávida, por la altanera recurrencia de su pose, se desliza la potencia con la que encubre el legendario enigma” (205).

Retomando los postulados de Augé, “Los no lugares son tanto instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (41). De este modo, los no lugares son espacios completamente movibles donde no hay sentido de identidad o comunidad, sino más bien son espacios donde se refuerzan las redes multinacionales y se amplifican las individualizaciones. Aunque son espacios de tránsito, los individuos viven atrapados en ella, ya que son lugares de acceso cotidiano, e incluso algunos, como los grandes centros comerciales se han transformado en espacio de vivienda, recreación, trabajo y consumo cotidiano. Es precisamente este encierro “globalizado” lo que nos muestra *Mano de obra* (2004), donde nos presenta el supermercado, aquel establecimiento comercial en que se vende todo tipo de artículos donde el cliente se sirve a sí mismo y paga a la salida. El supermercado es el otro lado del mercado informal que nos mostraba *Los trabajadores de la muerte*, el cual ahora se presenta como la consecuencia deseada del capitalismo.

Es necesario recordar que uno de los símbolos más importantes de lo que se conoce como globalización han sido los centros comerciales, llamados también *malls*, los cuales se han ido reproduciendo en forma acelerada en casi todos los países. La aparición de los *malls* se produce en los momentos de la Guerra Fría, donde estos lugares, además de simbolizar la libertad y la democracia estadounidense, servía como propaganda contra el comunismo. En esta lógica de la Guerra Fría, Timothy Mannel afirma que la unión entre economía y patriotismo fue esencial para la “vision of the shopping center self-sufficient” (123) que satisficiera todas las necesidades de los consumidores incluyendo diversas formas de servicio. La autosuficiencia se destaca en que el centro comercial no necesita nada más que compradores, ya que en éste encontramos entretenimiento, atención médica, servicios, comida, etc. La arquitectura de los centros comerciales encarna la visión de protección –con la vigilancia necesaria para ello- del consumo. Expresa la utopía de un espacio que contiene en sí mismo un absoluto, es decir, sin un afuera, tanto en el sentido temporal como espacial. Es por ello que Mannel²⁵ sintetiza el proyecto de los centros comerciales:

In the post-World War II era, as social progressivism vanished from America under the onslaught of prosperous consumerism and ideology-driven fear, the site of social utopia shifted to a form that embodied both the ideas of capitalist community and the control necessary to achieve rationalized order in a time marked by equally powerful technological innovations and fears of those very innovation: the shopping mal. (116)

²⁵ Timothy Mannel hace un análisis de las ideas de Victor Gruen, arquitecto considerado el padre de los *mall* en Estados Unidos. Ver Mannel, *Victor Gruen and the Construction of the Cold War Utopias*.

De este modo, los centros comerciales fueron incorporados a una utopía social en la cual la idea de libertad resulta de la elección del consumo en un espacio sumamente controlado. Es por ello que este espacio se transforma en el signo y símbolo que Diamela Eltit utiliza para mostrar la degeneración de los sujetos, la penetración del poder en los cuerpos y la permeabilidad de los espacios laborales e íntimos. La novela comprende dos capítulos, el primero “El Despertar de los Trabajadores (Iquique, 1911)” y el segundo, “Puro Chile (Santiago, 1970)”, títulos que nos recuerdan la publicación de los titulares de grandes hazañas históricas acaecidas en Chile en que los trabajadores tuvieron participación directa y activa en los acontecimientos sociales e históricos. Sin embargo, la paradoja o el quiebre, se produce en la historia narrada, ya que no son grandes hazañas, no existe un gran héroe y el pueblo no eleva su puño para demandar injusticias, sino que introduce la mano en su bolsillo para pagar el producto o someterse a la mansedumbre del jefe de turno. Esta dicotomía que se presenta entre Historia e historia es la constatación de la ausencia de un sujeto de trabajo que no posee un discurso, que no pertenece a una clase definida ni posee una historia que lo identifique. Como afirma Deleuze, “ahora el instrumento de control social es el marketing [...] El hombre ya no es encerrado, sino adeudado” (*Conversaciones* 18). La compra, por lo tanto, se ha convertido en un rito de carácter mundial que produce un cambio urbano y social en que las estructuras de la ciudad están ingresando en el espacio de los grandes centros comerciales y que a su vez están ocupando las antiguas simbolizaciones espaciales: la plaza como lugar de reunión ha sido reemplazada por “el patio de comidas”, el paseo con la familia se realiza entre las vitrinas de las grandes marcas comerciales y la salida

familiar del fin de semana se produce en los “malls”. Estos espacios se encuentran completamente controlados, la temperatura y la ornamentación generan una especie de falsa seguridad que los convierte, en términos de Augé, en no-lugares. El tiempo queda suspendido en un eterno paraíso donde el presente sólo se activa con la compra —el eterno consumo- y el ruido, la pobreza y la violencia externa quedan completamente fuera de este espacio. Este desplazamiento de las utopías al mercado provoca que el sujeto histórico-político sea *reificado* en objeto de consumo y bajo este concepto es que debemos situarnos para abordar la obra.

El escenario principal *de Mano de obra* es el supermercado que es:

el magistral escenario que auspicia la mordida. Oh, sí, los pasillos y su huella laberíntica, la irritación que provoca el exceso (de mercaderías por supuesto), los incontables árboles (artificiales pues) con sus luces inocuas. La música emblemática y serial. Un conjunto armónico de luces (de colores) correctamente conectadas a sus circuitos actuando de trasfondo para abrir el necesario apetito que requiere la fiera (72).

Se presenta como un lugar artificial y laberíntico en que se pasea la voz narradora de la primera parte que es un empleado que debe mantener los productos en perfecto orden para los clientes. El orden y la repetición son dogmas que deben ser respetados ante todo, por eso los árboles, la música y el exceso de productos son los elementos que constituyen la repetición como característica fundamental de esta obra. Por esto, la voz de la primera parte mantiene también un sistema de clasificación de los

clientes del súper, los buenos los malos, los niños, los ancianos. Cada una de estas categorías funcionan de determinada manera dependiendo de la relación con el producto, es decir, si mantienen o no el orden de los productos: los buenos cliente, “esos sí acuden al súper a adquirir lo que tanto necesitan: la harina, el café, el té, la mermelada, el azúcar, el arroz, los tallarines, los porotos, la fruta, la sal, los garbanzos, los refrescos, la verdura y la carne” (20). Así la voz se pasea por los pasillos laberínticos del súper vigilando a los malos clientes que desordenan los productos y escupen el piso, atentando contra el orden y la limpieza. Estas cualidades del espacio se traspasan al cuerpo del empleado quien afirma que “Yo formo parte del súper –como material humano accesible- y los clientes lo saben” (21), por eso luce limpio y bien peinado con su nombre prendido en el delantal para estar siempre dispuesto a los clientes que necesiten su ayuda o consejo. La limpieza y blancura son elementos centrales que permiten una mejor exposición de las mercancías por medio de una luz²⁶ que cae vertical sobre los productos. Se ha creado un ambiente purificado que no da cabida a la pobreza ni la fealdad. Cuanto más se empobrece la ciudad, más resalta la ilusión de pureza y armonía social que se respira en los centros comerciales mediante una falsa ilusión de perfección. Sin embargo, la vigilancia que realiza el vendedor respecto a los malos clientes es subvertida en este mismo espacio, ya que escondidos tras los productos expuestos para la venta, los empleados y los clientes son constantemente vigilados por cámaras de seguridad. Recordemos que la función del panóptico tenía como foco principal disciplinar los cuerpos evitando el castigo físico. El mismo Bentham lo define como un modo “para expresar en una sola palabra su utilidad esencial, que es *la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella*” (37). Por esto, en el súper “La sala de grabaciones contiene la evidencia de una imagen congelada

²⁶ Analizaremos la importancia de la luz en el capítulo III.

destinada a esclarecer la manera exacta y el instante justo en que se le podría entregar al cliente un producto por el que no iba a desembolsar un centavo” (34). La voz trabajadora que en un principio se observa como un profesional comprometido con su trabajo, a medida que avanzan las horas y el cansancio por culpa de la rutina, va modificando su discurso que coincide con la pulcritud del lugar hasta mostrar la falsedad del lugar, sobre todo en relación a los productos, ya que “entre la transparencia del plástico, está escondida la certidumbre de una carne de segunda que se presenta como si fuese de primera. Claro que se trata de un fraude. Pero qué” (28). Este aspecto es muy importante para la conformación misma de la obra, ya que no se trata sólo de mostrar la forma en que el capitalismo, por medio del comercio globalizado, maltrata a sus trabajadores, sino la fractura de dos momentos históricos que se incorporan en los personajes y configuración estructural de la novela: el quiebre, la fractura entre los periódicos de lucha social en contraposición al trabajador que se limita “a cultivar una notable impasibilidad para conseguir una presencia neutra” (21), entre el lenguaje pulcro y formal de la primera parte con la vulgaridad de la segunda parte, con los productos que parecen de primera calidad y son de segunda. Es precisamente este quiebre lo que el súper simboliza y la voz narrativa también lo afirma: es un fraude. El espacio prístino tiene un patio trasero que lo veremos en la segunda parte, en una casa habitada por los trabajadores del súper donde, a pesar de mantener la limpieza, la suciedad de las palabras y los cuerpos muestra el fraude neoliberal de su propio símbolo.

Finalmente *Impuesto a la carne* (2010), se desarrolla en los pasillos de un hospital, una nación que ha sido violentada. La conmemoración del bicentenario de la república chilena (año en que se publica esta novela) es un acontecimiento que recuerda

la memoria heroica y masculina de los fundadores de la nación, pero en la obra de Eltit nos encontramos con una contra-memoria que no alza su voz, pero sí el cuerpo para dar testimonio de la “otra” historia: la no oficial, la de los rezagados de la fiesta patria. Para Richard ("Una alegoría")²⁷, esta obra

[t]raza una metáfora de fines y comienzo de siglo en la que el cuerpo, sus órganos y vísceras revelan cómo lo arcaico-materno contrasta -matéricamente- con los brillos incorpóreos de la abstracción capitalista del valor de cambio (valor-signo/valor-mercancía) y de la especulatividad del capital financiero.

La obra está estructurada en capítulos breves. El tiempo es imperceptible o se ha detenido en los cuerpos de estas mujeres bicentenarias que no responden a los tratamientos que la medicina y la ciencia les aplican con una ferocidad obsesiva, es “el castigo interminable de un territorio que me saca la sangre, me saca la sangre, me saca la sangre. Que me saca la sangre” (*Impuesto* 80). En los pasillos de ese hospital-nación deambulan dos mujeres bicentenarias, una madre y una hija, que no responden a las prescripciones que, casi con ensañamiento, les aplican los médicos de turno. Ahora ya no encontramos a esos seres y espacios marginales como L.Illuminada de *Lumpérica* o Coya/Coa, la protagonista, reina-inca de la barriada coa de *Por la Patria*, sino más bien con personajes que están atrofiados dentro de un sistema de biopoder que intenta normalizar esos cuerpos anormales. Los cuerpos previamente analizados sometidos a la tortura, como de Coya/Coa o la autolaceración de L.Illuminada, ahora se convierten en

²⁷ Richard, Nelly. “Una alegoría anarcobarroca para este lamentable comienzo de siglo”. Artículo presentado el día del lanzamiento de la novela. No publicado y autorizado por la autora para citarlo.

cuerpos al servicio de un sistema moderno y tecnologizado. En este lugar de saneamiento se pretende configurar a estos sujetos dentro de parámetros tradicionales y racionales para convertirlos en exhibición del bio-poder.

El espacio del recinto hospitalario es una alegoría de la patria o la nación en la cual las dos mujeres bicentenarias se han movilizado marginalmente, porque “[l]a patria se ríe (con carcajadas ominosas) ante nuestras heridas históricas que no cesan de sangrar y la nación no va a reconocer nunca la magnitud de las infecciones que se deslizan por los metales de las camas” (186). Se entenderá el espacio de la novela como un territorio de múltiples significaciones, atravesado por una serie de relaciones identitarias. La intención de la nación es intensificar las técnicas disciplinarias para penetrar en la cotidianidad de los ciudadanos “enfermos”. Recordemos que para Foucault la relación con el poder es abierta y necesita del individuo libre, pero dispuesto a prestar su cuerpo para los análisis del Estado: “Un conjunto orgánico institucional: la *órganodisciplina* de la institución, por decirlo así, y, por otro lado, un conjunto biológico estatal: la biorregulación por el Estado” (*Defender* 226). Desde esta perspectiva, la madre-hija es un “cuerpo-especie”, es decir, cuerpos consumidos por el aparato de sistemas vivientes que se sustentan biológicamente. Los doscientos años representan la historia patria de este cuerpo deambulante por el hospital-nación cuya finalidad es la curar sus cuerpos rebeldes. El hegemónico hospital-nación mantiene el sistema a través de su funcionario principal, el médico, “blanco, frío, metálico, constante” (13) quien representa un poder especializado que intenta regular los cuerpos de los pacientes que no son reconocidos como personas, sino como objetos de estudio: “El médico primero o el médico fundador (del territorio) [...] quiso que nacióramos (él tenía el poder o la gracia de permitir la vida

y decidir la muerte) para favorecerse a sí mismo e imponer antes que nada su presencia médica [...]” (25).

Cuando hablamos de territorio, nos referimos a ese espacio físico y geográfico en que los cuerpos transitan y se desenvuelven, el lugar en que se crean las identidades, por ello, depende de las articulaciones entre el sujeto político y el lugar. En la novela, el hospital aparece como un espacio público, pero también se puede entender como privado, ya que corresponde al “hogar” de las mujeres bicentenarias. Así, la visión normada de este espacio es distorsionada por la presencia de estas mujeres transformándolo en un *espacio impúblico* “donde no transita el ciudadano como sujeto de derecho o actor del llamado orden público, sino el sujeto del miedo” (Duchesne 228). Este espacio alberga al individuo en su forma más aislada, personal y solitaria, ya que no se destina a la reunión o el encuentro, al contrario, anula dicha posibilidad. En segundo lugar, el hospital se abre a la nación o la patria, porque se entiende como una doble articulación, ya que provoca múltiples significaciones: “Dos mujeres solas, ancianas, condenadas a vivir en el hospital, a caminar por los pasillos de la patria o de la nación, dos enfermas que se desplazaban por un pedacito de pasillo nacional, mientras esquivaban la ansiedad de los fans” (*Impuesto* 77). Es por ello que este espacio impúblico contiene las fracturas y “corresponde a las porosidades y cráteres que brotan de situaciones de ruptura de la economía civil del bien y del mal” (Duchesne 227), haciendo que en la vigilancia e intervención de los cuerpos encuentre un punto ciego que permita el desorden y el descontrol de los órganos de las bicentenarias. Sus cuerpos entonces se materializan en diferentes alternativas de poder y fisuras que construyen un cuerpo historizado que contiene las cicatrices y heridas de la historia en donde “cuántos secretos después de una

infinidad de tiempo, un tiempo impresionante que puede leerse desde nuestros órganos (siempre colonizados, nunca independientes)” (*Impuesto* 121).

De este modo, hemos observado de qué manera la conformación de la identidad de un lugar se atiene al dinamismo de las relaciones que se dan al interior; las subjetividades al interior de estos espacios se construyen en ese punto de intersección entre el espacio, el tiempo y el cuerpo. Por lo mismo, la plaza, el barrio, la casa, el útero, el hospital, son espacios vigilados, pero permiten el desencadenamiento de las múltiples subjetividades que cuestionan esa misma vigilancia posibilitando el movimiento y la movilización²⁸ en el interior mismo. Su característica principal es que rompen con la dicotomía público/privado, ya que pueden ser públicos y abiertos, como la plaza, el barrio, el hospital, pero funcionan como espacios privados de albergue y cobijo: la plaza es la casa de L. Iluminada, el barrio es la gran familia marginal, el hospital es el hogar y la patria de las bicentenarias. Todos ellos son espacios simbólicos, ya que representan formas de poder y disciplinamiento, pero también la fractura y la fuga. El movimiento de los cuerpos que lo habitan como aquello que impide la fijeza, se convierte en la única forma “real” de insubordinación a las diferentes formas de poder, ya sea el movimiento espacial, corporal y escritural, pues los personajes se mueven constantemente por medio de poses, frotaciones, signos y estilos. Nada permanece fijo y todo es inestable, provocando lo que Derrida llama la *solicitud*, como un “estremecimiento que tiene que ver con el todo”²⁹. Es precisamente esta solicitud lo que es constante en todos los niveles de las obras de Eltit para que la rigidez, el canon, la norma sean parodiados por

²⁸ Por movimiento, me refiero al desplazamiento corporal. Por movilización, a la irrupción social.

²⁹ De “sollus”, en latín arcaico: “el todo” y “citare”, empujar; es decir “hacer temblar en su totalidad” o “estremecer mediante un estremecimiento que tiene que ver con el todo”. Cfr. Derrida, Jacques: *La escritura y la Diferencia* p. 13

un devenir constante mediante el flujo y reflujo de poses, letras, cuerpos. El movimiento permanece, por lo tanto, todo es cambiante y se *re-hace* para provocar la fractura en la superficie lisa de los lugares y de los cuerpos. Esta fractura también es movable, ya que se ramifica hasta la letra y la página, haciendo a la línea continua de la frase y su sintaxis un atentado al cuerpo impoluto para mostrar que “el terror y el deseo de la propia blancura y sanidad se manifieste como errata” (*Lumpérica* 16). Es necesario destacar que esta errata no es sobre cualquier cuerpo, es sobre residuos de cuerpos que intentan hacerse espacio en un contexto desajustado. Es por ello que para conjugar el cuerpo y el texto, primero veremos qué tipo de personajes encarnan en esos cuerpos y de qué forma éstos conforman subjetividades que permanecen en crisis, porque ellos contienen en su estructura, en su composición misma, la grieta que permitirá su fractura.

CAPÍTULO 2. SUBJETIVIDADES MARGINALES y LA PULSION COMUNITARIA.

*No me quejo de todo porque te has perdido cosas lindas aquí;
el honor, el orgullo y el hábito que cada día nos apunten,
como si de nosotros, por nosotros no más, estuviera de acabo el mundo.
La maldad nuestra es ahora incommensurable.
(Diamela Eltit, *Por la Patria*)*

En sus cuadernos personales, José Donoso escribe: “Edmundo Palacios me habló de los sitios de una catedral en España [...] que por la parte de los asientos muestra un mundo angélico y santo, y por el revés, escondido de todos los ojos, y recién descubierto, un mundo totalmente demoníaco” (26). Esta imagen es una de las inspiraciones de los personajes donosianos como la Peta Ponce, el Mudito, el Mocho, ya que son el reverso de un poder luminoso que se encuentra solapado, escondido en los oscuros rincones de las casas, en los estrechos pasajes de las ciudades, en una fractura del inconsciente. La ciudad que intenta homogeneizar a los sujetos mediante la mercancía esconde la otra faceta de estos otros ciudadanos que se toman los espacios desde otras formas de habitar; siempre están al acecho y reaparecen a lo largo de la historia, por más que se intente clasificarlos, esconderlos o encerrarlos. Estamos hablando no de aquellos personajes que se ubican al margen por su “naturaleza subalterna” y que provocan el sentimiento de piedad paternalista, como ocurría con aquellas novelas del realismo de fines del siglo XIX, sino de aquellos sujetos que por decisión propia habitan esos márgenes y se afirman en ellos.

En una entrevista con Michael Lazzara, Diamela Eltit se plantea lo siguiente: “¿Cómo tratar de limar, hasta donde se pueda, todo este proyecto burgués que intenta modelar de una manera asimétrica al sujeto popular?” (23). El problema entonces, radica

en cómo representar al sujeto subordinado, marginal, periférico, desde su localización misma y no desde una mirada paternalista o a partir del concepto de “el otro”. La marginalidad atravesada por la violencia, la transgresión, la psicosis y la desintegración de la sociedad son algunos de los temas transversales en la obra de Eltit, donde la intención es eliminar la mirada desde el centro para hablar de aquellos que habitan (en) el margen. Por ello cabe preguntarse ¿De qué forma surgen estas nuevas figuras de discurso, de “hacer hablar” en la obra de Eltit? Algunas formas, las que veremos en este capítulo, surgen asociadas al sujeto de la enunciación, a su identidad social, cultural, psicológica y biográfica, donde los personajes son también narradores que se instalan sobre la ruina del sujeto, del discurso y del relato. Son subjetividades –voz y cuerpo- que trascienden los espacios que habitan y que abren, desde este paisaje ruinoso, intersticios de nuevas formas de sentido.

El correlato de las obras de Eltit se encuentra en lo que se conoce como el capitalismo tardío globalizado o a una seudo-posmodernidad. Sin intención de discutir el término ni ahondar profundamente en el tema³⁰, podemos destacar que sus principales características son el impacto directo de la lógica del mercado en la cultura y una identidad ya no en crisis, sino movible, descentrada. Es por ello que es pertinente preguntarse ¿qué identidad social tienen los sujetos de enunciación en las obras de Eltit bajo este escenario fragmentario, pero siempre tensionado por las relaciones de poder? Los narradores-personajes son todos sujetos populares, a diferencia de los personajes definidos como subalternos, no son vidas ejemplares, no son portadores de una “verdad” que merezca ser contada; son personajes perversos sujetos a un sistema de dominación

³⁰ Una discusión más profunda del tema, Cfr. Jameson: “El posmodernismo y la sociedad de consumo” en *El Giro cultural*, p 15-39 y la Introducción en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* p. 9-11.

que se da bajo la forma de la marginalidad extrema, en relación directa con los lugares que habitan. En este capítulo me ocuparé de las subjetividades sociales en las diferentes obras de Diamela Eltit y de qué forma se insertan en estos espacios movibles y fisurados, estudiados en el capítulo anterior, dentro de esta experiencia común compartida de la marginalidad.

2.1 Subjetividades narrativas y la puesta en discurso.

¿Quién habla en las novelas de Eltit y desde dónde? Ya sabemos que estamos frente a personajes precarios, por ello, la marginalidad es un tema fundamental, que ha sido estudiado desde muchas perspectivas, principalmente en América Latina. Ahora bien, cuando decimos marginalidad ¿estamos hablando de sujetos pobres, sometidos, violentados, subalternos, populares? Para buscar una respuesta, veremos algunos de los principales planteamientos acerca del tema.

Desde una lectura de las prácticas culturales y políticas se ha hablado de *hibridación* para referirse a la identidad, que es diferente a la desigualdad y multiculturalidad. Néstor García Canclini entiende por hibridez los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (*Culturas híbridas* 14). Sin embargo, lo popular ha sido románticamente visto como una comunidad pura con afiliaciones folclóricas o indigenistas desde un análisis metafísico del pueblo y el espacio. Para el autor, el capitalismo se apropia de las culturas tradicionales y las

clases dominantes y las desestructuran para refundarlas en un sistema de producción simbólica que responda a las lógicas del mercado, por lo que llamamos “culturas populares” es un carácter construido. A pesar de esta mirada poco auspiciosa, el autor sostiene que lo popular queda excluido y sin patrimonio, ya que no acceden a los bienes simbólicos que las mismas clases dominantes han fabricado. Para ello, distingue una serie de sujetos que estarían localizándose en forma diferente en la sociedad. Por ejemplo, los “sujetos simulados” (*Diferentes, Desiguales* 147) que son la construcción más radical de la subjetividad, ya que están completamente digitalizados. En los “sujetos interculturales” (161), siguiendo el concepto de hibridación, su identidad está formada en procesos étnicos e internacionales, entre flujos tecnológicos e intercambios financieros y globalizados. Son sujetos nómades, desterritorializados, pero su transnacionalidad no se manifiesta como ciudadanía. También están los “sujetos periféricos” (165) que son aquellos que la crítica ha privilegiado como fuente de conocimiento, como el subalterno.

Desde la crítica cultural, Nelly Richard se pregunta si tiene validez hablar de posmodernidad en América Latina o si sólo es ésta una imitación periférica de la discursividad primermundista. Afirma que la posmodernidad ha tomado al “otro” como un simple decorado multicultural creado por las narrativas dominantes “(blanca, masculina, letrada, metropolitana)” (“Alteridad” 212). Este negativo puede ser revertido formando una contra-identidad a la que llama “la deconstrucción post-metafísica del pensamiento de la identidad” (213) que valora lo heterogéneo, donde la identidad múltiple y la marginal es resemantizada por la crisis de la centralidad, dejando que las voces hablen “desde” esa periferia y sin mediar ningún portavoz.

El Grupo de Estudios Subalternos en los 90 ha analizado “la cuestión latinoamericana” desde la academia norteamericana. Según declara el grupo, los paradigmas de conocimiento social se habían relegado a una mirada elitista, por lo tanto, “to represent subalternity in Latin America in whatever form it takes wherever it appear [...] to find the blank space where it speaks as sociopolitical subject, requires us to explore the margins of the state” (144). Por ello, John Beverley sostiene que el punto central del trabajo intelectual es la dificultad de representarlo en el discurso disciplinario y en la práctica dentro del mundo académico (1-20).

Finalmente, la mirada poscolonialista reconstruye el debate latinoamericano sobre lo “otro” y los márgenes desde una perspectiva de liberación eurocéntrica. Santiago Castro-Gómez argumenta³¹ que la “colonialidad del poder” en la sociedad moderna se refiere a estructuras de dominación de las poblaciones nativas de América Latina a partir del Descubrimiento³² (58) que no sólo las sometían físicamente, sino que la finalidad principal era crear un “imaginario de blancura” (60), donde el “otro” conquistado sintiera la pulsión de ser/hacer(se) blanco, imaginario que más ha predominado en América Latina. Asimismo en la etapa de la globalización y el post-fordismo, el autor plantea el concepto de “(pos)colonialidad del poder” (77) para referirse al “capital humano”³³ y no a los bienes materiales, como eje del capitalismo temprano. Se produce un cambio de representación del “otro” donde éste no es visto a partir del paradigma moderno como

³¹ Sigue algunos argumentos de Said sobre el Orientalismo, pero modificados por Walter Mignolo y Aníbal Quijano acerca de la relación modernidad/colonialidad.

³² Es en este punto donde difiere del análisis de poder de Foucault, ya que para el pensador francés, las técnicas de poder, ya sea disciplinarias o biopolíticas, se inician después del siglo XVIII. Castro-Gómez afirma que durante el Descubrimiento “No se trataba tan sólo de someter militarmente a los indígenas y destruirlos por la fuerza sino de *transformar su alma*, de lograr que cambiaran radicalmente sus formas tradicionales de conocer el mundo y de conocerse a sí mismos, adoptando como propio el universo cognitivo del colonizador” (58)

³³ “La promoción de los conocimientos, aptitudes y experiencias que convierten a un actor social en sujeto económicamente productivo” (80).

“enemigo de la civilización” con rasgos de pasividad e indisciplina que habría que corregir. El “otro” ahora está segmentariamente incluido mediante una tolerancia “políticamente correcta”, pero se le mantiene como un anecdótico objeto de estudio. El indígena, el mestizo, el latino, forman parte del sistema, pero bajo la mirada científica, académica y empresarial. Según dichos enfoques acerca del “otro” y el sujeto marginal, todos coinciden al reducirlo a la situación de subordinación; éstos ingresan al sistema productivo como elementos funcionales al servicio de la demandas y el desarrollo. Son subjetividades constantemente intervenidas por diferentes formas de disciplinamiento, técnicas y procedimientos que aseguran su “normal” desempeño en la sociedad; relegadas a los márgenes geográficos y simbólicos que los condenan a vivir en situaciones de precariedad económica, moral, física y psíquica. Sin embargo, es necesario subrayar que esta condena al margen siempre tiene fisuras y grietas que les permiten, por medio de la anormalidad, la perversión, el movimiento y el quiebre sintáctico crear líneas de fuga respecto a los sistemas que intentan definirlos y mantenerlos constantemente en los bordes.

El sujeto ya no está sólo en crisis, sino que es movable y fragmentario. Esta fragmentariedad se materializa en la construcción de la voz o las voces narrativas de los diferentes relatos. En este escenario ruinoso, el filósofo Paul Ricoeur intenta reconstruir un nuevo sujeto por medio de una nueva forma de subjetividad³⁴, y para ello, señala “la supremacía de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto” (XI) diferenciando dos nociones de identidad: la identidad-*idem*, parte sustantiva de la

³⁴ Para el pensador, el sujeto está quebrado y sin un anclaje producto de la exaltación del *cogito* cartesiano como sentido final de la realidad y de la muerte de Dios de Nietzsche. “Intelectual o no, ningún ser humano viviente en Occidente de fin del siglo XX escapa a esta angustia de pérdida de todo sentido, al desvanecimiento de la vida privada, de la capacidad de ser Sujeto, por obra de las propagandas y publicidades, por la degradación de la sociedad en masas y del amor en placer ¿Podemos vivir sin Dios?”

identidad que corresponde a los atributos concretos de una persona y que permanece en el tiempo; y la identidad-*ipse*, que configura el “yo” por medio de la narración (ser uno mismo), pero también en relación a “otro” (él mismo). La tesis se centra en el *ipse* “como el otro” asociado a “sí mismo” como una complementariedad, no sólo comparativa –el “como”–, sino de implicación interlocutora de “sí mismo en cuanto a otro”. Este nuevo enfoque propone una subjetividad que construye un discurso y se auto-designa como locutor que puede narrar y accionar en la historia creando su propia identidad para hacerse responsable de sus acciones en ese contexto. Esta nueva subjetividad es interesante para nuestro análisis, ya que desmonta la separación entre un sujeto de la enunciación y uno del enunciado como entidades diferentes. Ahora el sujeto narra, actúa, se construye como otro y, lo más importante, asume responsabilidad respecto a las acciones, es decir, tiene conciencia política. La identidad personal y narrativa son fundamentales, ya que la identidad no se ajusta a la primera persona del singular, sino que recurre a una mediación reflexiva que se interesa por todas las voces del discurso. Para Ricoeur, el proyecto identitario y el eje de la narración se reconoce como una “concordancia discordante” donde asume los acontecimientos y las irrupciones imprevistas como momentos constitutivos de la identidad (138). Es necesario subrayar que en esta dialéctica del ídem-*ipse*, el “anclaje” con el mundo se produce por el cuerpo, que es entendido como “cuerpo entre cuerpos, [que] constituye un fragmento de la experiencia del mundo” (129). La identidad narrativa se basa, por lo tanto, en la diferencia entre estas dos identidades por medio de la interlocución con el otro que se configura en la estructura de una narración permeable que debe admitir los cambios constitutivos de la identidad.

Siguiendo esta idea de subjetividad, Fred Evans amplía el concepto de Ricoeur de “interlocución” entre el *ídem* y el *ipse*, por el de “cuerpo social”. En su libro *Multivoiced Body* ofrece una interpretación del cuerpo social como una interrelación de subjetividades, culturas e historias las cuales dependen de un continuo reconocimiento del sentido de interdependencia y que nunca dejan de proliferar:

Voice also has the unique property of pointing simultaneously to the ethereal and the mundane dimension of our existence. On the one hand, voice is the conveyor of discourse, of our thoughts and dreams. The logic of a discourse, moreover, provides us with a trajectory. On the other hand, voice consists of sounds made by our bodies.” (61)

El concepto de “voz” se refiere a una idea múltiple que incluye a individuos, culturas y a la civilización completa (82), por lo tanto, la naturaleza heterogénea del ser humano se somete a un diálogo constante con él mismo y con los otros: “when we wake, we are already involved in a exchange that will continue throughout the body, switching interlocutors and topics, but always pulling us along in its train. To break from all dialogue would literally mean our disappearance as self-aware being, as existences ‘for ourselves’” (60). Estas voces, que pueden ser individuales o sociales, siempre están interconectadas y producen lo que Evans llama “carácter elíptico de la identidad” donde el individuo “is always considered more than her/his mere present utterances” (145), ya que seguimos siendo arrojados a nuevas formas dialógicas, incluso cuando el discurso se interrumpe. Evans plantea la “disruption”, al igual que la “concordancia discordante” de

Ricoeur, como un “discourse can affect what we do and are able to perceive, often opening up a space for new perception” (142). Así, lo interesante de ambas propuestas, es que la “disrupción” o la “disonancia” son partes constitutivas de la identidad, y por lo tanto, del discurso.

Desde Chile, Leonidas Morales plantea la relación entre el narrador y el sujeto mediante tres determinaciones: primero, que dentro del orden narrativo, nunca son instancias independientes, sino que hay una relación de “implicación recíproca” (*La novela chilena* 25); segundo, que no hay sujeto sin personaje, ya que el personaje es receptor del sujeto y lo hace visible al lector; y por último, en ambos la identidad no es fija, sino cambiante. Morales relaciona estos cambios con nuevos paradigmas que irrumpen en la novela chilena contemporánea. El primer cambio de paradigma es de ruptura y se produce desde la vanguardia a partir de un “desplazamiento del eje del saber” (32), pues el narrador ya no es una instancia soberana ni confiable de los acontecimientos. Este eje del saber se desplaza ahora al personaje como soporte del sujeto entregado a su propia subjetividad, por lo que el saber disminuye al mínimo, haciéndose precario. El narrador ahora es sólo un vocero del personaje o simplemente desaparece, para dejar camino a la palabra del personaje. El personaje y la identidad del sujeto se construyen por condiciones sociales, culturales, políticas y completamente ligadas al discurso: no hay sujeto fuera del lenguaje. Por lo tanto, el problema del sujeto es un problema de discurso. Para Morales, José Donoso consuma la fase vanguardista de fragmentación del sujeto en *El obsceno pájaro de la noche* para dar paso al segundo cambio de paradigma en la novela chilena. Este nuevo estadio es un proceso de transición producto del cambio anterior, que el autor llama “posvanguardia” (46) y que coincide en

ciertos rasgos con lo que se conoce como posmodernidad. Este paso transicional tiene como correlato la comunicación de masas, los contextos históricos de América Latina en los 80 y 90 y, particularmente en Chile, el ingreso violento a la globalización en manos de la dictadura militar. Para nuestro autor es Diamela Eltit quien encabeza este nuevo cambio de paradigma donde el narrador ya no sufre por la fragmentariedad o el vacío, sino que posee una movilidad extrema, no se fija en un lugar y no se mantiene en un modo de discurso, sino que exige otro discurso de características rizomáticas (48)³⁵. El soporte narrativo es un sujeto político, profundamente socializado y solidario con los márgenes de la sociedad. Bajo este paradigma de un sujeto narrativo ya quebrado que se disemina en múltiples voces y que conforma un discurso rizomático es desde donde ingresaremos al análisis de los narradores-personajes en las obras de Eltit. Recordemos que los personajes de las novelas corresponden a seres marginales que tienen la pulsión de la marginalidad y que se adhieren a lo que Rodrigo Cánovas llama “la novela de orfandad:

Sus personajes no se sitúan en el centro del mundo (del amor, de la política, de la religión), puesto que consideran que se han eclipsado. No habiendo otro lugar, ocupan ese centro sin más coartada que desfondarlo. Sus personajes tampoco se sitúan al lado del bien y del mal, puesto que los sistemas valóricos de referencia tienden a confundir esas esferas. Desde el tramado ambiguo de la realidad que los

³⁵ Morales se refiere a la figura del rizoma de Deleuze y Guattari, que tendría las siguientes características: “No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes”, se constituye por multiplicidades que “no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza o metamorfosearse”, está hecho de líneas de “segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (25).

conmina a tener papeles cruzados, ellos otorgan un mensaje subliminal proclamándose como huérfanos –único discurso incontaminado que les asegura una vía a la verdad-. (45)

Siguiendo las etapas de la obra Eltit examinadas anteriormente, nos encontramos con personajes plenamente marginales que habitan espacios al borde geográfico y social, como son L. Iluminada y los desarrapados que se toman la plaza pública (*Lumpérica*), Coya que se erige Coa como un homenaje a la barriada y al lenguaje marginal (*Por la Patria*), los mellizos sudacas e incestuosos (*El cuarto mundo*). En la segunda etapa, encontramos personajes precarios que no pertenecen a una marginalidad social, pero cuyas prácticas y experiencias urbanas los mantienen en zonas límites. Por ejemplo, Francisca es un personaje que afirma mentir constantemente y que está buscando la creación de una ficción (*Vaca sagrada*), la madre y su hijo retardado viven encerrados en su propia casa mientras el resto de la ciudad los vigila y acecha (*Los vigilantes*). La última etapa presenta ciudadanos productivos, pero atrofiados por las exigencias del sistema de producción capitalista: una madre abandonada por su esposo que planea su venganza, un grupo de trabajadores de un supermercado sometidos a las exigencias del cliente y el mercado (*Mano de obra*), una pareja de ex revolucionarios enfermos y tullidos que sobreviven en una precaria habitación, la madre e hija bicentenarias, constantemente enfermas pues sus cuerpos no responden a los tratamientos médicos (*Impuesto a la carne*) o el trío de amigos que viven en un barrio marginal asediado por la policía (*Fuerzas especiales*). Es necesario subrayar que esta división es sólo de carácter metodológico, ya que las cualidades marginales de los personajes no son rígidas, sino que

encontramos mixturas en las obras. Por ello, la mirada hacia las subjetividades marginales en las obras de Eltit tendrá un poco de cada una de las aproximaciones anteriormente vistas, tratando de crear una lectura en ese intersticio donde los sujetos, sus cuerpos y sus energías estéticas se perciben profundamente politizados y provocan un quiebre epistémico con la ubicuidad y la experiencia de lo que se ha concebido como marginal o periférico. Además, sin querer generalizar, no todos los personajes habitan el borde, sufren de problemas económicos o son perseguidos. Por ello es que hablaremos de “marginalidades” en plural, para referirnos no sólo a la ubicación en el borde social, sino también a una “pulsión de marginalidad” que poseen. Tampoco hablamos sólo de comunidades, grupo social o identidad colectiva, sino también de lo que Hermann Herlinghaus llama *marginalidades afectivas* para referirse a “the theater of social emotion and the regulation of their aesthetic coordinates” (9). Por ello, estas marginalidades se encuentran en crisis con ciertos rasgos de la cultura occidental, porque contienen una pulsión del borde, provocando ansiedad en los gobiernos y en el sistema o en palabras de Herlinghaus, son “actores profanos en tierras sagradas” (14).

2.1.1 Subjetividades marginales o el estigma sudaca.

La aproximación estética a los márgenes en la obra de Eltit, principalmente en los textos de la primera etapa, se relaciona con la ubicación de los sujetos en la periferia de la ciudad. Son personajes que deambulan por las noches en una ciudad vigilada y asediada por mecanismos de poder. El correlato es la dictadura con sus prácticas de violencia extrema y los dispositivos de control y disciplinamiento de los cuerpos que intentan

borrar cualquier forma de pensamiento contrario al sistema. El inicio de las políticas neoliberales activa el libre mercado creando una serie de necesidades antes desconocidas por los ciudadanos, pseudo-necesidades que les dirige y manipula el deseo. Así objetos, vestuario, tecnologías, como novedad o moda, comienzan a transformarse en la vara de medida del ser humano que, a su vez, se convierte en un ser alienado y regido por un sistema autónomo de consumo. A continuación, analizaremos los personajes en *Lumpérica*, *Por la Patria* y *El cuarto mundo* quienes alegorizan estas cualidades marginales, además de tener ciertos elementos en común, como el haber sido escritos durante la dictadura y habitar físicamente el margen: una plaza pública, el eriazó y el barrio marginal. Los sujetos periféricos proceden de diferente raíz o condición, pero todos están cruzados por las diferentes “minoridades” y responden a lo que se conoce como “clases populares”. Son sujetos que se encuentran en el margen social y que deambulan por rutas urbanas construidas a la intemperie; se encuentran arrojados por su condición económica, social, sexual o subversiva frente a los haceres y poderes de un sistema que intenta someterlos y, a su vez, mantenerlos en este mismo margen. Estos sujetos poseen una relación conflictiva con las diferentes formas del poder, ya sea patriarcal, político, económico y crean nuevos bosquejos de una “comunalidad” por venir.

En la historia de la literatura latinoamericana, los desposeídos han estado presentes como personajes en muchas obras, desde la figura del bandolero en *Facundo* de Sarmiento hasta la literatura indigenista con *Raza de Bronce* de Arguedas, existe una tradición acerca de la representación del marginal en la literatura. En Chile, los cuentos de Baldomero Lillo, como *Subterra* (1904) y *Subsole* (1907) acerca de la explotación de

los obreros en las minas de carbón y en el campo fueron parte de las lecturas permanentes y obligatorias en la enseñanza escolar. Para Sonia Montecino, el *ethos* particular de América Latina es el mestizaje, no sólo racial, sino también cultural, que siguiendo las raíces hacia sus inicios genéricos, se basa en la unión de la madre india y el padre español que conciben un hijo “huacho”³⁶: “La noción de huacho se desprende de ese modelo de identidad, de ser hijo o hija ilegítimo, gravitará en nuestras sociedades –por lo menos los datos para Chile así parecen indicarlo- hasta nuestros días” (50). Este sello de ilegitimidad tendrá como consecuencia la conformación de una identidad basada en la carencia de uno de los progenitores, generalmente el padre, y por ende, de apellido. Es por ello que la identidad latinoamericana se basa en esa carencia cuyas ramificaciones se hallan en una identidad que, por un lado, se identifica con el padre ausente (español) por medio del blanqueamiento (45), y por otro, con el mestizo roto que habita en los lupanares de la ciudad. Es por ello que, sin lugar a dudas, fue la novela *El roto*, de Joaquín Edward Bello, publicada para el centenario (1920) la que construyó un personaje y una jerga que se mantiene vigente hasta nuestros días. La novela narra la situación de un país devastado bajo la mirada de éste: uno de los sujetos más característicos de los márgenes. Ser “roto” implica una carencia en relación a la cultura urbana, es decir, una persona sin modales, además de usar ropa estropeada y/o rota. Por lo tanto, es sinónimo de las clases populares que, desde el discurso burgués³⁷, es definido como la masa

³⁶ La palabra no tiene una grafía definida. Para Zorobabel Rodríguez en aimará *huajcha* que es huérfano; en quechua *huaccha*, pobre, huérfano y en araucano *huachu*, el hijo ilegítimo, los animales mansos, domesticados. Afirma que “las acepciones que damos a *guacho* guardan perfecta consonancia con las etimologías que acabamos de apuntar. Su significación más conocida, fundamental, por decirlo así, es *bastardo*: terrible palabra con que la sociedad echa en cara a los hijos el pecado de los padres” (235).

³⁷ El “roto”, la “rotería”, el “roteque” son términos muy usados en Chile, sobre todo por una clase (que se siente) más acomodada para referirse a cualquier acto o comportamiento fuera de las normas de la buena educación. Cfr. Rodríguez, Zorobabel. Durante la dictadura, se intentó limpiar el uso y asociarlo a las

bárbara e incivilizada que hay que educar, moralizar, aleccionar, invisibilizar o desaparecer³⁸.

Bajo este escenario del huacho roto que ha sido marginado históricamente y que tiene el sello del vagabundaje es desde donde resurgen los pálidos desarrapados de *Lumpérica*. L. Iluminada y los pálidos de la ciudad se conforman desde la periferia de la periferia. El frotamiento³⁹ con otros cuerpos es lo que permite una de las características más importantes de la protagonista: sus múltiples identidades. Los personajes son subjetividades que se construyen a retazos de una memoria ciudadana donde el lumperío de “vencidos en vencedores se convierten resaltantes en sus tonos morenos, adquiriendo en sus carnes una verdadera dimensión de belleza” (13), provocando así la incomodidad en el centro mismo de la ciudad moderna. La exclusión en la plaza es lo que origina la trama, que es la búsqueda de un nombre propio y el intento de fijación de una identidad ciudadana, pero la desarrapada junto a los pálidos se apropian⁴⁰, o mejor dicho, se “toman”⁴¹ la plaza, por lo que la luz del luminoso que intenta definirlos es apropiada – tomada- por L. Iluminada: “Ella misma ha tomado su lugar, se va lentamente hasta su

características folclóricas de los personajes de campo como “el roto chileno”, pero el término mantuvo su significado peyorativo.

³⁸ “Esa suciedad sórdida y sin remedio es nacional, la marca del roto [...] podían meterla a esa gente en una casa moderna con agua caliente, baño y cocina perfecta, [...] sentirían nostalgia del olor caliente de la mugre que los arrulló en la cuna”. (Bello 77)

³⁹ El frote, el corte y la mutilación son las técnicas que usa L. Iluminada para provocar el quiebre a la norma, al sistema, a lo común, es decir, al poder. *Lumpérica* es una novela inaugural no sólo porque es la primera, sino porque en ella encontramos todas las pautas que se profundizarán en las obras posteriores. Así estos atentados al cuerpo serán cualidades intrínsecas en las obras. En el siguiente capítulo veremos como esos atentados producen el quiebre en la escritura.

⁴⁰ “Proceso creativo a través del cual se convierten en propios o apropiados elementos ajenos” .

⁴¹ “Tomarse” la plaza tiene una connotación política de antigua data en Chile. Las “tomas” fueron la base de la creación de los sectores populares sin casa, donde llegaban a un terreno baldío y construían sus casas sin autorización del gobierno. Además la “toma” se refiere a una forma de protesta muy utilizada por los movimientos sociales que, para ser escuchados por una institución, se “toman” el edificio para iniciar las negociaciones. En Chile, la toma de Universidades y escuelas es un derecho legítimo si se ha votado democráticamente. Cfr. Espinoza, Vicente. Cap. 7 “Tomas de terreno y campamento” en *Para una historia de los pobres en la ciudad*. P. 271-328.

imagen y se pone bajo él para imprimirse” (31). Así desmonta el discurso del luminoso – cartel publicitario- para regocijarse ante esa luz, subvirtiéndose en una pluralidad de identidades que se confunde con los diferentes apodos que ella posee: la iluminada, la desarrapada, la lumpeniluminada, la rapada, la quemada, la mafiosa, etc.; es una serie de nombres y de identidades, cambiando las leyes de la descendencia civil. El capítulo tres de la novela transgrede completamente los límites de la identidad para producir una serie de mutaciones animalescas: “muge en verdad como una vaca se recoge en sus marginaciones, la yegua se sosiega, la cosa que ha llegado a ser detiene en pleno [...] el árbol que la nutre, su hocico se refriega para alcanzar las ramas, mancha dirime su hocihada forma, marca la punta de pezuñas ritmo, enaltece el anca/se mama” (59). Estamos por lo tanto, ante una exacerbación de la subjetividad que ha explotado no sólo la identidad personal, sino también la fisiológica, que goza de múltiples nombres, apodos y formas donde “cada uno es desmentido por su facha” (12). L. Iluminada se presenta vaciada de toda categoría de legitimidad calificable, moviéndose entre dos bordes, ya que el vacío producido por la carencia de nombre o identidad fija suscita un exceso de nombres, apodos y formas. Carencia y exceso hacen que L. Iluminada se presente de forma incierta, “sospechosa”, frente al luminoso y frente a la cámara que intenta fijar su pose. Esta teatralidad de apariencias provoca un juego de representación en la plaza donde la protagonista, con el resto del lumpen, “reapropiados constituyen el escenario” (12), el boceto, el borrador bajo una luz fantasmagórica. Los personajes se mueven para mostrar todas sus formas posibles, hechos y deshechos como un ensayo premeditado para provocar constantemente “erratas conscientes” (102) y la pose se tenga que rehacer.

Esta misma multiplicidad del sujeto aparece en forma dual en *Por la Patria* y *El cuarto mundo*. Coya/Coa y los mellizos son personajes que, al igual que L. Iluminada, no aceptan una categorización de nombre, raza o género. Coya es Coa, es decir, reina india y reina del barrio periférico en *Por la Patria*, mientras los mellizos destrozan el discurso que intenta atribuirles parámetros de género, ya sea literario o sexual en *El cuarto mundo*. Es por ello que en estas dos obras se agrega otro componente de la marginalidad que es “el estigma sudaca”⁴² para referirse a la categoría de lo latinoamericano. En ambas obras aparece el término “sudaca” (peyorativo de sudamericano), para referirse al moreno o al mestizo y para recrear la dicotomía conquistador/conquistado en los personajes y en su forma de relacionarse con el poder. Recordemos que Montecino afirma que la cultura latinoamericana se basa en el mestizaje bajo la categoría del bastardo, donde “el problema de la ilegitimidad/bastardía atraviesa el orden social [...] transformándose en una marca definitoria del sujeto en la historia nacional” (45). Producto de esta ilegitimidad surge el “huacho”, sin reconocimiento “cristiano” ni legal. Es por ello que en el imaginario mestizo latinoamericano surge el padre que se convierte en un sujeto colectivo representado por figuras masculinas del caudillo, el guerrero, el militar, que son una “presencia que llena el espacio que está afuera de la casa; pero que impone un hálito fantasmático de su imperio, aunque sólo sea por evocación o visión fugaz” (33). Debido a este estado de vergüenza permanente, el mestizo sudaca optó por dos modalidades; una fue blanquearse, como lo habíamos discutido anteriormente, y la otra fue “aindiarse”, es decir, adoptar las “cualidades propias” del indígena –según el paradigma civilizador- que es ser borracho, porfiado, flojo y proclive a las “bajas pasiones”. Es por ello que en las

⁴² En *Lumpérica* se insinúa este “estigma sudaca” al hablar de los pálidos y sus tonos morenos, pero no es tan patente como en estas dos novelas.

novelas se rescata este “llevar sangre india” porque se convierten en signo y símbolo de transgresión de una normativa civilizadora, masculina, blanca y europeizante.

En *Por la Patria* encontramos una protagonista que intenta reconstruir una identidad por medio de una narración femenina latinoamericana mestiza y degradada. Es por ello que para algunos críticos, ésta es la novela de la dictadura chilena, pero también una épica de resistencia a la Conquista, como afirma Sergio Rojas: “narra también la historia no contada de las clases populares, la historia imposible de América Latina” (*Castástrofe* 63). Coya, reina indígena mestiza, se convierte en líder por una herencia autóctona que se intenta reinscribir políticamente por medio de lenguajes periféricos donde el coa, lenguaje marginal chileno utilizado en las cárceles y barrios marginales, iniciará la explosión del mal lenguaje: “Se levanta el coa, el lunfardo, el giria, el pachuco, el caló, calinche, slang, calao, replana. El argot se dispara y yo” (*Por la Patria* 282) para mostrar las dos marginalidades más representativas, que son la femenina y la sudaca. El correlato de la novela es el Golpe, pero también es dual como la protagonista, ya que también se refiere a la fundación de Chile. En ambas acepciones propende a la violencia que la Fundación y el Golpe propinaron a los habitantes. Por ello, *Por la Patria* es la novela de las clases pobres, populares, que históricamente han resistido diferentes formas de violencia a lo largo de la historia.

El problema identitario de la protagonista, cruzado con la violencia, aparece en los inicios de la novela cuando afirma “Mi mami, mi padre / mi trío que soy machi” (16) donde se asume el carácter mestizo al celebrarse como machi que conlleva una superioridad dentro del grupo, por la responsabilidad de transmitir conocimientos a las

generaciones futuras acerca de las prácticas de la comunidad. Coya es también madre, machi y generala que lidera a esta comunidad en la resistencia:

Madre Generala	Coya
- ¿Ama?	- ¿Hampa?
-¿En qué estilo?	- De lo mejor
- ¿Desde cuándo?	- De procreación
- ¿Quiénes intervienen?	- Madre, padre, ambos [...]
- ¿Origen?	- Nobleza quechua
- ¿Nobleza quechua?	- decadencia aimará
- ¿Decadencia?	- Caída urbana
-¿Urbana?	- De Coya a Coa (262)

La protagonista elabora un itinerario de la violencia no sólo en Chile, sino en América Latina, identificándose con el sometido, es decir, el indígena y el marginal urbano. La violencia fundacional se homologa a la violencia del golpe en la mirada hacia los militares donde se describe el ingreso violento al barrio a través de la imagen del alacrán, un organismo que funciona contra su propia gente: “A través de la vela se multiplicaban los muchos alacranes viriles extenuados. Por encima de la mesa se movían subiendo, trepando los vasos y resbalando la superficie. ERAN OSCUROS, MORENOS, CHILENOS ESCURRIDIZOS Y TRAIADORES” (88). Esta tropa de “virilidad extenuada” marcha “copiando desenfrenadas potencias” que están “unidos por operación unitas criollas”. Lo anterior tiene como referente la ayuda prestada por Estados Unidos al

golpe militar cuando se encontraba en Chile la Operación Unitas. El sometimiento bajo el que vive la gente del barrio cuenta con una extensión de poder que incluye la violencia, las armas, el dolor y la humillación, como lo afirma la narradora: “Con fecha agosto caen barriantes cesantes: uno, diez, quince expiran, 24, entre gañanes, mujeres y demás seres humanos y no hermanos en principio sanguíneo. Y la sangre sí, que roja, que muge, que moja, que toca y ya no se sabe si están heridos los salpicados” (155). La crueldad del hecho está resaltada a través de la sangre de las víctimas, sangre roja “que muge y que moja” a hermanos no sólo de sangre, sino al pueblo chileno y latinoamericano. Esta novela traspasa la violencia local de la dictadura chilena, ya que cruza la temporalidad para indagar en la fundación misma de la violencia en América Latina, alojada en los procesos de producción de subjetividad donde ésta se normaliza. Coya narra la travesía de la violencia que se ha inscrito en su cuerpo, memoria de un continente que ha producido hijos catalogados como delincuentes:

Han parido, han parido hasta el cansancio, hasta llegar a la perversión incestual como enamoradas, como engañadas, como enardecidas.

Han emigrado:

Portando, llevando en las espaldas los vástagos. Han cruzado altiplanos, cumbres moderadas, huyendo de la invasión y acurrucadas sobre los arenales con las piernas abiertas y la sangre: el niño, la niña bañada con agua fría en el río al alba [...]

Reductas al fin pariendo y mezclando la sangre con blancura, cayendo siempre en la huida, al servicio necesario y civil: han opuesto a ustedes extranjeras arrogantes, insinuantes y banales [...]

Tupidas, enrarecidas, habrán huido de nuevo de la reducción, acomodándose en el barrio la herida.

El tajo del barrio y el surco que ustedes aran piernas abiertas y luto de la viudez repentina.

De la nobleza perdida llegan al delito incipiente, paren:

monreros

cogoteros

lanzas y escaperos. (263)

En *El cuarto mundo*, los personajes se presentan como una familia que reconoce y rinde homenaje a la estirpe sudaca. Ellos habitan, como un cuarto mundo, los márgenes de una ciudad que podría ser un tercer mundo, asediados de mendigos y pandillas. Los mellizos, en el primer capítulo, intentan mantenerse alejados de “esas” personas, pero la melliza, quien porta en su cuerpo la pulsión marginal, tiene su primer encuentro sexual con uno de ellos. El hermano, por su parte, describe a los sudacas afirmando que “su raíz popular formaba un cuerpo único, diseminado en distintos movimientos individuales. También era común entre ellos, precisamente, la eficacia de sus movimientos, muy acentuados en el límite de la provocación” (68). Poco a poco, esta familia que niega su origen, irá reconociendo su condición heredada por medio del deseo, la violencia y el incesto. Esta pulsión sudaca de los hermanos es heredada por la madre, que ya portaba en

sus sueños la condición perversa: la caída de la familia se produce por la infidelidad de la madre. Este hecho socialmente repudiado en el caso de las mujeres, es relatado por el hermano mellizo como una catástrofe: “Mi madre precipitó el encierro. Desplomó el universo, confundió el curso de las aguas y atrajo cantos de guerra y podredumbre. Mi madre cometió adulterio” (75). La familia se encierra en su casa para ocultar la vergüenza del padre y el oprobio de una ciudad entera que se burlaba de ellos. El encierro y el reconocimiento de su naturaleza provoca la aparición de las perversiones propias de la raza sudaca: “En ese tiempo atroz e inaugural la familia se permitió todos los excesos salvo la penumbra, que a mi hermana melliza la horrorizaba. Mantuvimos vigentes, neones candelas fluorescentes para espantar la oscuridad que podía arrastrarnos a prácticas solitarias censuradas por el orden” (79). Estas prácticas contrarias al orden se desarrollan en el segundo capítulo narrado por la hermana melliza después de la caída y el encierro. Los mellizos siempre se sintieron atraídos hacia los sudacas por sus cuerpos, sus idiomas extraños, sus olores, y se le relacionaba con lo prohibido, lo perverso. Es por ello que la segunda parte de la novela es crear un homenaje a la raza sudaca que tiene primacía y superioridad. Los personajes se someten a rituales y danzas para rendir culto a la raza perversa por medio de tres formas: el engendramiento, la danza y el sexo. Recordemos que en esta parte de la novela, los mellizos, más la hermana María de Alava, se han quedado solos en la casa rindiendo homenaje a la raza, mientras los padres han abandonado el hogar horrorizados por las perversiones de sus hijos. La hermana melliza espera un hijo de su hermano, María Chipia, quien se ha travestido en virgen (83). María de Alava juega un papel interesante en esta segunda parte, ya que no abandona el hogar, sino que se transforma en una especie de cuidadora del bebé, una partera medio ciega que

debe guiar a lo que queda de la familia. Se le describe con rasgos de guía espiritual, una especie de *machi*⁴³ a quien se le confiesan los sueños y los dolores. Es por ello que la melliza decide que sea ella quien proteja al bebé: “Decidí entregar a María de Alava la custodia del niño que acabábamos de gestar. Lo decidí en ese mismo instante original como ofrenda y perdón por las culpas familiares” (83). Así, la gestación del niño se produce por una razón sagrada y ritual, que es pagar las culpas familiares. El niño se engendra para ser una “obra sudaca terrible y molesta” (88) que esta familia brinda como ofrenda a la supremacía de la raza sudaca. Como digno ejemplo de su especie, el niño será un engendro, un ser físicamente anormal que contendrá todas las perversiones que la familia ha desarrollado, vaticinando sus anormalidades antes del nacimiento:

“(El niño venía ya horriblemente herido)” (83)

“(El niño venía con la paz cetrina de su mal semblante) (84)

“(Supe que el niño venía con el cráneo hundido) (85)

María Chipia murmuró en mi oído que el niño nacería malformado” (90)

Hacia el final de la obra, los hermanos quedan solos en la casa para la espera del nacimiento: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” (128). El hijo que se vaticinaba ha nacido. Es una niña y es la novela que hemos estado leyendo. La gran obra monstruosa, gestada por el *alter ego* de la autora, diamela eltit (así con minúscula) viene a fracturar la narrativa oficial porque ha sido concebida por las perversiones de una familia que se siente orgullosa de su raza sudaca. El bebé, es

⁴³ “En la cultura mapuche, curandero de oficio, especialmente cuando es mujer.” (Diccionario RAE).

decir, la novela, es el homenaje que se rinde a esta raza y, por lo tanto, es algo monstruoso. La monstruosidad se encuentra en la aparición de un lenguaje no oficial que circula por la ciudad, en la exaltación de los deseos reprimidos, en el carácter discursivo de esta “gran obra” que han gestado los hermanos.

Esta característica monstruosa también se relaciona con la fisionomía de L.Illuminada, quien no posee los atributos de una belleza tradicional. Ella es harapienta, tiene la cabeza rapada y dañada, ha quemado su mano en una hoguera y no posee voz, sino que provoca sonidos guturales o de animales. Es por ello que la desarrapada y el bebé deforme exceden la normalidad, ya sea por su apariencia grotesca alusiva a la locura o por sus prácticas excesivas y abyectas, constituyendo un problema para el sistema. La deformidad se constituye en la fractura corporal que estos personajes encarnan por medio de la monstruosidad, que es la figura que mejor representa la resistencia y la transgresión en una sociedad disciplinaria. La marginalidad es una decisión política, una acción que incorporan en sus discursos y sus cuerpos. De ahí que estas figuras siempre provoquen un golpe a la mirada, ya que su apariencia estética y sus comportamientos sociales están completamente *anormalizados*. Con esto quiero afirmar que los personajes no son subordinados inactivos; ellos portan, en la conciencia de la subordinación, las herramientas que les permiten crear una grieta en ese sistema hegemónico que intenta marginalizarlos. El desafío a la organización social, la fisura al cuerpo y al lenguaje, el torcimiento de la lengua, son algunos de los puntos de fuga que utilizan para instaurarse porfiadamente en el escenario de la Historia por medio del orgullo sudaca. L.Illuminada, Coya/Coa y los mellizos son personajes que asumen su condición sudaca y crean una estirpe que reniega del “blanqueamiento” y fundamentan su poder precisamente en

aquellos aspectos que la cultura oficial ha tratado de ocultar. Es lo que Foucault ha llamado “los saberes sometidos”, que se definen como “una serie de saberes calificados como incompetentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, inferiores jerárquicamente al nivel del conocimiento o la cientificidad exigida” (*Microfísica* 129). Coya utiliza los conocimientos ancestrales para sanar a su padre herido, y L. Iluminada y los mellizos elaboran un ritual como homenaje a lo marginal y perverso. Por ello María Chipia afirma que “soy un digno sudaca, soy un digno sudaca” (87), porque la perversión, el maquillaje desgastado, el homenaje a través de la procreación, los erigen como dignos representantes de la raza. Por otro lado, Coya, digna reina indígena, y Coa, reina del lumpen, se erigen como representantes de un habla torcida, la indígena y la marginal, que se encuentra completamente exiliada del habla oficial de las Academias. Es por ello que en la marginalidad social del barrio y de la ciudad, es donde se produce un traslado hacia una etapa superior: un nuevo circuito en la literatura. Se ha producido un quiebre en el juego de las relaciones de poder, ya que el mestizo, el sudaca, no ha sido “blanqueado” ni se le ha mirado desde la óptica del desposeído, del eterno sufriente o del que padece del poder que siempre lo aplasta; sino que se ha alzado desde su propio poder resaltando las cualidades mismas que se le han atribuido en forma repetitiva, pero utilizando lo que Butler denomina la “repetición subversiva” que surge en términos de proliferación de identidades que permiten la des-identificación con la repetición normativa, “constituido en y a través de la iterabilidad de su actuación, una repetición que le sirve a la vez para legitimar e ilegitimar las normas de autenticidad que lo produce a él” (*Cuerpos que importan* 192). Así, el poder ha sido fisurado desde su interior con las mismas armas que éste utiliza. El mestizo, el sudaca, el latinoamericano, han re-creado su

propia resistencia y gozan dentro de las cualidades que posee: L.Illuminada desde la plaza pública vigilada, Coya/Coa dentro de la barriada logra ser “reina” y los mellizos realizan su gran “obra sudaca” terrible y molesta. La marginalidad se ha manifestado desde su centro, con todas las formas en que se puede representar: han producido una obra.

2.1.2. Subjetividades precarias o anormales.

Como hemos visto, los personajes de Eltit tienen como común denominador una errancia de la subjetividad que hace imposible elaborar una definición de cada uno de ellos. Si anteriormente observamos que existen personajes marginales porque habitan geográficamente la periferia y contienen una carencia principalmente económica, ahora veremos otros personajes que no necesariamente habitan el margen, pero observan otra forma de carencia más íntima y personal que los hace moverse a zonas límites. Llamaremos a estos personajes *subjetividades precarias* porque deambulan por zonas oscuras de una ciudad que se encuentra devastada. El referente de estas novelas corresponde al Chile transicional que está intentando dejar atrás la dictadura, pero que aún padece de las herencias de ella donde el libre mercado globalizado se comienza a reafirmar en la sociedad. Por lo tanto, son personajes que aparentemente son normales, pero improductivos, según la lógica del mercado, y que han tomado la decisión de mantenerse en las sombras.

Judith Butler en *Marcos de Guerra* afirma que la guerra controla y potencia el efecto de las relaciones creando una distribución desigual o políticamente inducida de la precariedad, el cual compromete el estatuto ontológico de ciertos grupos, calificándolos

como destructibles o no merecedores de “ser llorados”. Aunque el contexto de este libro es el 9/11 en Estados Unidos, Chile tiene otro 9/11 que ocurrió muchos años antes y durante más de cuarenta años ha mantenido vidas en las sombras que no han podido “ser lloradas”. Butler sostiene que se piensa que estas vidas pueden ser “destruibles” porque se les cataloga de “inhumanas”, es decir, abyectamente amenazantes, o pueden ser objeto de un “borramiento radical” (183), porque allí no hubo vida, por lo tanto no hay dolor. Así, los sujetos se construyen bajo normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas por prácticas reguladas en función de su “iterabilidad y heterogeneidad” (17). Por ello, todo individuo está supeditado a diferentes normas de inteligibilidad, dependiendo de sus historias de vida. Cada ser humano se encuentra en un estado de “precariedad” que es lo que “implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida esté siempre, en cierto modo, en manos de otro; e implica también estar expuesto tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos” (30). Desde una perspectiva política, la “precariedad” se distribuye dependiendo de los grupos y su relación con el poder:

Esta distribución diferencial de la precariedad es, a la vez, una cuestión material y preceptual, puesto que aquellas cuyas vidas no se “consideran” susceptibles de ser lloradas, y, por ende, de ser valiosas, están hechas para soportar la carga del hambre, del infra-empleo, de la desemancipación jurídica y de la exposición diferencial de la violencia y la muerte (45).

Precisamente esta precariedad es lo que caracteriza a los personajes de las obras que analizaremos, ya que, como dijimos anteriormente, son subjetividades que han perdido algo y los define una completa carencia y el desencanto de un futuro que nunca llegó. Para Idelber Avelar, los períodos post-dictatoriales en América Latina se manifiestan de tres formas; el duelo constante ante la crisis del desencanto, el duelo por los cuerpos desaparecidos y el duelo por el fracaso del Proyecto anterior, en el caso chileno, por la Unidad Popular que es borrada por el proyecto neoliberal de la dictadura (282). Francisca, el personaje principal de *Vaca Sagrada*, deambula junto a otros personajes por una ciudad oscura y peligrosa que refleja la incertidumbre del modelo histórico de una transición pactada. La novela refleja ese proceso de extravío de una imagen que se busca en los rincones más sórdidos de una ciudad que se presenta extraña y ajena. Francisca intenta la construcción de una identidad y de sus recuerdos por medio de la creación de un mapa de la ciudad, por lo que ella y la ciudad se constituyen como una sola forma:

Desarmada, confundida, dejé atrás toda mi historia para reiniciar el aprendizaje del mapa de la ciudad, de los cuerpos en la ciudad, de los rostros. La antigua crisis de mi existencia perdió todo su aliciente. Convulsa, mis dudas se remitían en esos días, al peligro del afuera, al frío del afuera, a la noche, al evidente riesgo de las noches (31).

Esta cartografía de la ciudad es la “*deixis* de referencia”⁴⁴ para conocer la posición de la narradora, es decir, su situación íntima (crisis, devastación), su ubicuidad (una ciudad caótica y fría) y su posición temporal (la noche), además de la relación con los otros personajes de la historia. La crisis desde donde se plantea Francisca (como narradora y personaje) se construye por medio de la movilidad⁴⁵, por ello, las relaciones amorosas no se realizan por medio de las parejas, como la narradora y Manuel, Ana y Sergio, sino que se rompe la dualidad por medio de triángulos que se van modificando y alterando. Manuel, pareja de la narradora, se ha ido al Sur en busca de una utopía que no encuentra, ya que en el Sur es detenido junto a su familia, recordando las redadas de la dictadura que analizamos en *Lumpérica* y *Por la Patria*. Por ello, la narradora, que se confunde muchas veces con Francisca, busca a Manuel, o mejor dicho, busca el cuerpo de Manuel en otras relaciones que nunca prosperan. La novela es precisamente una narración de imágenes recordadas por una narradora que se encuentra en precarias condiciones frente a una ciudad extremadamente convulsa e inaprehensible. Son recuerdos de un pasado que se presentan como si fuera un presente, pero por medio de la lucha contra esos fantasmas que los asedian constantemente. Es una narración desoladora que muestra la resistencia ante la derrota impuesta por la realidad. En toda la novela, la narradora se define desde el desamparo como alguien que sangra y miente mucho. Esta soledad que se materializa en el frío y el “corazón congelado” que siente constantemente:

“Duermo, sueño, miento mucho. [...] Me acompaña a todas partes un ojo escalofriante

⁴⁴ La perspectiva o la focalización de Genette se han utilizado muchas veces de la misma forma por la teoría literaria. Luz Aurora Pimentel afirma que la “*deixis* de referencia” es la perspectiva que se aplica al origen de la información narrativa, sea vocal o visual, y puede corresponder al narrador, al personaje, la trama o al lector. En cambio, la *focalización* de Genette se refiere sólo a la perspectiva del narrador en cuanto punto de vista espacio-temporal, cognitivo, ideológico, ético, etc. Cfr. Pimentel p. 96-97 y Genette p. 245-248.

⁴⁵ Al estar conjugada con la ciudad, su principal característica es el movimiento. Ver capítulo primero acerca de los espacios en su novelística.

que obstaculiza el ejercicio de mi mano asalariada. [...] Calentada apenas con un vaso de vino, ahora me pregunto: ¿En qué clase de derrumbe habré de sobrevivir a la crudeza de este invierno?” (11). Este párrafo al inicio de la novela, contiene los miedos que marcarán a la narradora. El ojo que la vigila y que siempre se encuentra presente, también se disemina en el miedo a la pérdida de la visión de la protagonista y a la obsesión con el ojo. Cuando conoce a la esposa de Manuel, su amante, ella observa que la mujer tiene una nube que cubre su ojo, pero también cuando Francisca es golpeada brutalmente “había sido herida la visión de uno de sus ojos” (36) hasta que al final de la novela, la autora afirma que “una bandada criminal y obsesiva se replegó en la línea del horizonte de mi ojo derecho, dividiéndome la retina” (183). Al miedo a la pérdida de la visión se une la persecución por una bandada de pájaros que vaticina la enfermedad y la muerte: “Fue una completa desintegración, con su cuerpo explotando por todos los poros. No había ni siquiera un pedacito de cuero que no estuviera tocado por la enfermedad, tan lenta, tan grave, con tanto odio [...] Una bandada, imaginé la bandada alejándose con la carroña atrapada entre sus poros” (69).

Desde estos miedos y crisis, la narradora comienza su viaje hacia los márgenes que la llevarán al extremo geográfico del país, el Sur, específicamente Pucatrihue⁴⁶, donde se encuentra detenido Manuel. El Sur se presenta como una promesa de paraíso que nunca se realiza, por lo que se convierte en el infierno que ella había previsto desde el inicio, ya que es allí donde es atacada por la bandada de pájaros, confirmando así que el “Sur no era más que el vuelo fatídico de los pájaros que a mis espaldas lucían un arma afilada” (183). Confirmado el desencanto por la falta de un lugar mejor que habitar, la

⁴⁶ Pucatrihue es una caleta y balneario ubicado en la provincia de Osorno, en la X región de Los Lagos. Quiere decir en mapudungun “lugar ubicado en un sitio escarpado” y es realmente un paraíso que mezcla aguas saladas del Pacífico con aguas dulces de río.

narradora toma conciencia de su identidad urbana y de la herida constitutiva de su subjetividad. Es por ello que la sangre es el elemento principal que recorre la novela y une los cuerpos de los personajes, especialmente el de Francisca, la narradora protagonista, donde la sangre menstrual es expresión de la crisis. La sangre, por lo tanto, adquiere diferentes connotaciones: sangre de una herida, sangre de animal, sangre abortiva, pero siempre es el cuerpo de Francisca el que está en constante sangramiento para reafirmar su carácter femenino. Leonidas Morales afirma que el cuerpo en la narrativa de Eltit⁴⁷ tiene dos dimensiones. Por un lado, es un cuerpo metafórico de la escritura; y por otro, es un cuerpo sexuado que se encuentra en una crisis de identidad, pero que también se extiende como un cuerpo social, en este caso, es un cuerpo popular o sub-proletario (“El discurso” 13) . Es precisamente este cuerpo proletario el que aparece en el capítulo titulado “Diez noches de Francisca Lombardo”, narrado en primera persona, y predominando la función apelativa, la narradora relata su condición de “mano asalariada” bajo un sistema de trabajo completamente opresor y en pésimas condiciones. El personaje se dirige a un “tú” representado por la figura de un pájaro, que es una metonimia del poder que la ha castigado golpeándola hasta dejarle el rostro deforme. El pájaro y la bandada son una constante amenaza y representa además el poder masculino:

Pero ahora estamos abrazados y creo desesperadamente en todo lo que me dices olvidando el odio de tu mirada matutina, esa mirada que tanto conozco, saliendo de tus ojos verdaderos a la hora de la siesta de tu pájaro asesino. Me río de ti esta noche y tu mano se levanta hasta mi rostro para golpearme con una fuerza desgarradoramente humana (95).

⁴⁷ La relación de cuerpo y texto la abordaremos en el siguiente capítulo.

Este capítulo es un resumen de los padecimientos de Francisca junto a este “pájaro asesino” desde los 20 a los 40 años, hasta que logra unirse a las trabajadoras que “caminan en línea recta y sangran por las narices” (115) con el puño en alto. Francisca acude a una fiesta donde encuentra a estas trabajadoras que “solicitaban habitaciones, salarios y contratos indefinidos. Un gran lienzo extendido en la sala decía: ‘Haremos que nuestra solicitud sea legible para el país, un ejemplo ante el continente que seguirá a las trabajadoras tatuadas, unidas por la gráfica popular en el muslo’” (131). Las trabajadoras son descritas como cuerpos mestizos completamente maquillados que buscan desesperadamente una solución habitacional porque sus cuerpos chocan con las paredes. Estamos frente a un grupo de mujeres trabajadoras que demandan mejoras en sus viviendas porque sus cuerpos necesitan holgura. La protagonista, quien había permanecido por mucho tiempo cesante, siente que esas demandas le pertenecen, porque “entendí que era un hecho inevitable, nada era del todo personal y, a la vez, todo nos pertenecía. Adquirí la certeza del tatuaje” (133). De este modo, sangre, tatuaje y demandas salariales se unen en una triada en el cuerpo mismo de la protagonista que exhibe su condición de mujer trabajadora sometida a la violencia masculina y laboral.

El pájaro maltratador de *Vaca Sagrada* se convierte en una presencia ausente en *Los Vigilantes* donde, como vimos, la madre de un niño incapacitado debe enviar cartas explicativas al padre. Sin embargo, la vigilancia tiene sus fisuras, como anunciaba Foucault. Existen formas de resistencia y otros tipos de subjetivación que escapan a los poderes. Estas otras vías de subjetivación serán claves en esta obra, ya que una triada comienza a hacer permear lentamente el ojo del padre vigilante: la madre, el hijo baboso

y los desamparados de la ciudad. La desobediencia se encuentra en los personajes terciarios de los desamparados, aquellos marginados de esta ciudad que no participan de la vigilancia y la fiesta en honor a Occidente. El nuevo orden ha creído que los desamparados se encuentran extintos, que han muerto de frío porque no han recibido ayuda de los buenos ciudadanos que se la negaron, pero la casa de la madre y el hijo fue escogida por el resto de los desamparados porque los albergues les estaban prohibidos. La madre los acepta en su casa, les da abrigo, comida y vestuario, lo que provoca la indignación de los vecinos y, sobre todo, la molestia del padre ausente. Recordemos que la novela está construida por medio de cartas que la madre debe enviar al padre y del cual no conocemos sus respuestas. Lo que se puede inferir es que el padre pide explicaciones detalladas de todo el accionar cotidiano de la madre y del hijo. Además sabemos que la madre del padre y los vecinos se han aliado al padre para vigilar a la madre que tiende a la desobediencia. Ella siempre está justificando su actuar y defendiéndose de las acusaciones: “Entiendo cuando dices que los desamparados pretenden aniquilar el orden que con dificultad la gente respetable ha ido construyendo y que yo no hago sino hacerme cómplice de ese desorden” (83). Los desamparados, por lo tanto, son un peligro que se debe evitar, ya que ellos se abocan “crecientemente hacia el afuera para esquivar así el ejercicio de sus responsabilidades, que son rebeldes en extremo peligroso y junto con la insurrección que portan sus presencias, están entrelazadas en sus cuerpos las peores enfermedades” (83). Los desamparados son aquellos sujetos anormales actuantes y libres que ejercen acciones sobre ellos mismos y sobre los otros, ya que se presentan como “engendros sobrevivientes de incontables penosas experiencias” (107). Tienen la posibilidad de revertir la situación con su sola presencia porque “se sentían majestuosos a

pesar del infortunio de sus carnes e insistían en impugnar a los que buscaban monopolizar las ruinas que devastaban sus figuras” (106).

La otra figura precaria y marginal es el hijo que por su condición larvaria y su habla atrofiada, no puede pertenecer al mundo normal del modelo de occidente, ya que “mi lengua es tan difícil que no impide que me caiga la baba y mancho de baba la vasija” (13). Es un niño parásito que vive adosado a la pantorrilla de la madre mientras ella escribe las cartas al padre o que se arrastra por el suelo para ingresar a unas vasijas que hay en la habitación. Este personaje narra en primera persona el primer capítulo “BAAAM” y el último “BRRRR”. Los títulos son onomatopeyas (recordemos que el niño no habla) de lo que narra el capítulo: el primero el golpe constante a las vasijas y al suelo, y el último a la sensación del frío en la ciudad. Por medio de estos dos monólogos, la narración se sustenta en el cuerpo, principalmente en lo relacionado a la boca, es decir, la baba, la leche y las lágrimas. Su figura líquida y serpenteante se encuentra en el límite de lo humano, constituyéndose como algo abyecto, relacionado a lo monstruoso. Es necesario indicar que para Julia Kristeva lo abyecto es una categoría variable dentro del campo cultural contra el cual se constituye lo humano (7-8). Los códigos culturales dominantes cancelan lo que socialmente se entiende como una perturbación del orden, de la identidad y del sistema. Lo abyecto atenta contra la normalidad y las prácticas significantes de un campo cultural. Como se había dicho, el hijo abre y cierra la novela, al igual que su boca intenta emitir un sonido por medio de un habla trabada mediante dos monólogos que resultan ser el centro de la novela. Allí anuncia que “mi cuerpo habla. Mi boca está adormilada” (13). El niño muestra la fractura de su cuerpo en el quiebre de su discurso que intenta comunicar porque no quiere entender, por eso lo que expulsa de su

cuerpo es baba en vez de palabras, en referencia al líquido que representa la forma serpenteante de su movimiento corporal. El discurso residual –baboso– del hijo presagia la caída de la madre donde “las palabras que escribe la tuercen y mortifican” (17). El niño es el ser más desamparado de la obra y el más subversivo a la vez. Se oculta en sus vasijas, no genera un discurso racional, es expulsado de la escuela y “realiza con su cuerpo una operación científica en donde se conjugan las más intrincadas paradojas” (52). La madre dice que es pálido, al igual que los desarrapados de *Lumpérica*, que representa un juego y un baile mientras la madre intenta escribir. El juego es un modo de escape de la vigilancia continua a la que está sometido y en ese momento el juego adquiere otra lógica ininteligible a los ojos de la madre, quien intenta explicarle al padre acerca del comportamiento del hijo:

Tu hijo, al parecer, ahora quedó atrapado en ese juego pues las vasijas lo rodean con una peligrosa exactitud. Yace en el medio de sus objetos igual que el capturado de la plaza que se apresta a subir a la horca o a la hoguera, con un leve temblor, como si advirtiera que se extiende un clima funerario por las calles. (79)

El hijo es la promesa de la caída hacia un lugar que se encuentra fuera del nuevo orden. Ya al final de la novela, la madre y el hijo deben abandonar la casa y se dirigen a los márgenes de la ciudad. El niño es quien relata la salida, ya que la madre no pudo continuar con la escritura porque su mano se fue torciendo poco a poco con cada epístola: “la letra oscura de mamá no ha fracasado por completo, sólo permanece enrarecida por la noche” (122). Madre e hijo, figuras deformes y abyectas, terminan constituyéndose en un

problema para el sistema de Occidente. Ahora los papeles están invertidos, ya que el hijo es quien escribe y la madre ha tomado el lugar inicial del niño, aferrándose con fuerza a la pierna de su hijo “como antes a la pasión por su página” (125). No importa el hambre, ni el frío, ni la vigilancia, sino que aferrarse al último pensamiento, el último refugio en que será posible acercarse a esa hoguera de hombres de fuego que se encuentran en los límites de la ciudad, donde las miradas ya no pueden alcanzarlos para así internarse “en el camino de una sobrevivencia escrita, desesperada y estética” (115).

Finalmente, *Impuesto a la carne*⁴⁸ nos presenta la rebeldía absoluta de dos cuerpos fundidos, el de la madre y su hija, que se niegan rotundamente a incorporar los tratamientos médicos en sus cuerpos que les produce “el castigo interminable de un territorio que me saca la sangre, me saca la sangre, me saca la sangre. Que me saca la sangre” (*Impuesto* 80). En el capítulo anterior vimos que el hospital alegorizaba la nación y que funcionaba como una institución de disciplinamiento hacia los cuerpos de estas mujeres bicentenarias, pero que cada uno de los tratamientos siempre fallaba. Es por ello que las bicentenarias, dependiente una de la otra, se convierten en seres peligrosos frente a un sistema que no es capaz de normalizar estos cuerpos. La obra presenta una reflexión política de un capitalismo aberrante en el que estas mujeres, madre e hija, enfermas y “mal cosidas”, denuncian por medio de la enfermedad y la hemorragia de sus propios cuerpos, el “ingreso controlado al profuso mercado de obsesiones tecnológicas que manejan los fans, ese universo que los impregna de energía y los consume” (109). Desde esta perspectiva, la madre-hija es un “cuerpo-especie”, es decir, cuerpos consumidos por el aparato de sistemas vivientes que se sustentan biológicamente. Los doscientos años

⁴⁸ Un análisis más completo, ver mi artículo “Cuerpos anarcobarrocos en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit”. *Hispanérica* 126, pp 11-18.

representan la historia patria desarrollados en los pasillos de este hospital-nación que tiene como finalidad la cura de sus cuerpos rebeldes. Por ello, el cuerpo es entendido también como un espacio que se puede territorializar y que porta elementos de significación conceptual sometidos a la lógica de la identidad, pero que se pueden pluralizar en cuerpos sociales marginales. Los cuerpos de la novela son materialidades donde las diferentes alternativas de poder construyen un cuerpo historizado que contiene las cicatrices y heridas de la historia en donde “cuántos secretos después de una infinidad de tiempo, un tiempo impresionante que puede leerse desde nuestros órganos (siempre colonizados, nunca independientes)” (*Impuesto* 121). Desde el nacimiento de estas dos mujeres se augura una condición letal y peligrosa: “Desde que nacimos mi madre y yo fuimos maltratadas por los médicos y sus fans [...] la costumbre de ensalzar y hasta glorificar las enfermedades (como parte de una tarea científica) marcó el clímax de la medicina y coincidió con nuestro precario nacimiento” (10). Foucault subraya el carácter histórico del cuerpo y cómo las instituciones sociales han creado cuerpos sumisos, marcados por prácticas y expectativas sociales. Si reconocemos que el cuerpo no es ahistórico, sino que en él se inscriben marcas culturales, históricas, sociales, religiosas y genéricas, podemos afirmar que la aguda conciencia de la corporalidad en *Impuesto a la carne* representa una concepción política de la subjetividad en que el cuerpo femenino se reconoce como material para la subversión y el desacato, donde las mujeres protagonistas se convierten en contra-discursos. Bernardita Llanos afirma que los personajes en las novelas de Eltit son “sujetos, hablas y lugares que no entran al orden y, en especial, la palabra y el cuerpo femenino, excluidos tanto de la práctica literaria como de lo social, reaparecen en este universo portando legitimidad y verdad histórica” (“Letras” 104). Es

por ello que las bicentenarias afirman que “nosotras incitamos a nuestros órganos hacia una posición anarquista y así conseguimos imprimirle una dirección más radical a nuestros cuerpos” (15). Los cuerpos anarquistas de la madre y la hija no responden a los procesos de disciplinamiento porque en sus cuerpos la enfermedad no se puede curar. Ellas nacieron anarquistas, portan el mal, la fealdad y la resistencia india que se nota en sus pieles y en sus órganos:

Nos dicen: negras curiches.

Clasificadas en sus archivos así, curiches, curiches, curiches, nombradas como curiches por esos hombres que proyectan un fluorescente halo médico, un halo empecinado que nos desdeña y nos margina de los asientos más cómodos de las consultas.

Somos los parias de los médicos (33).

Es por ello que los personajes de Eltit, en este nuevo orden social, padecen otra forma de poder menos directo que los marginados de la etapa previa. En otras obras, la madre no puede continuar y es expulsada, como el caso de la madre de los mellizos en *El cuarto mundo*, o la madre que abandona la casa con su hijo larva y quedan en las orillas de la ciudad en *Los vigilantes*. La madre se marginaba y los hijos continuaban o fracasaban en la empresa. En el caso de *Impuesto a la carne*, la madre y la hija, que en un principio eran dependientes, por medio de un proceso invertido, terminan en un solo cuerpo plural:

Somos anarcobarrocas.

Somos lo que somos

Me operaron mal

Dejaron a mi madre dentro de mí (149)

Con la intención de impedir que la madre y la hija hablaran durante el festejo de la nación, se les provocó una “mala operación” que dejó a la madre dentro del cuerpo de la hija. Este intento de silenciar a las bicentenarias provoca una reacción opuesta, ya que ellas comienzan a tramar la crónica de la nación: “será así porque mi madre y yo somos anarquistas y tenemos la obligación histórica de redactar las memorias de la angustia y el desvalor [...] Voy a escribir con la voz de mi madre clavada en mis riñones o prendida en mi pulmón más competente” (156), para hacer de esta escritura una memoria de la conquista y el desvalor que se ha empeñado, durante estos doscientos años, en saquear sus órganos.

De este modo, en las tres novelas analizadas los personajes contienen una pulsión que los mueve hacia los márgenes donde también se halla una escritura barroca⁴⁹ y una lengua diferente sin pertenecer necesariamente a los sectores marginales, como sucede con las subjetividades previas. Francisca, la madre y su hijo enfermo y las bicentenarias son personajes que portan en su interior el desacato y la rebeldía, aunque vivan normalmente en una ciudad que los asedia de forma constante. Todos estos personajes portan una carencia. Como Francisca que miente y trata de armar una identidad dentro de un espacio que le es ajeno, la madre y su hijo padecen la vigilancia de una ausencia autoritaria que los presiona cada vez más hasta provocar la salida del hogar, y las

⁴⁹ En el siguiente capítulo ingresaremos a la estética neobarroca o barroca en la obra de Eltit.

bicentenarias que portan en sus cuerpos el desacato al reconocerse ellas mismas como anarquistas. Todos son personajes que se insertan en los espacios cotidianos de la familia y el trabajo, y que han dejado los bordes para participar en los mecanismos de producción, pero han debido entregar la precariedad de sus cuerpos. Sin embargo, y este es el punto más importante en mi reflexión, aunque estemos frente a personajes marginales o precarios, estos alzan la voz y el cuerpo para denunciar y provocar la fisura al sistema con sus propios cuerpos.

2.1.3 Ciudadanos insanos o desagregados.

En una entrevista televisiva, Diamela Eltit decía que ciertos personajes reconocidos como marginales o populares, podían nombrarse como “sectores desagregados”⁵⁰, es decir, personajes que no se agregan a sistemas oficiales y que se re-agregan entre sí en esos mismos espacios dominantes –como la ciudad- mediante otras codificaciones. Ahora estamos frente a un nuevo tipo de “marginalidad” que excede a la normalidad impuesta. Ya no sólo es la sobre-explotación de los cuerpos, como fue la propuesta de L. Iluminada, Coya/Coa y los mellizos, o una forma de resistencia más corporal como la sangrante Francisca, la madre con la mano agarrotada o los cuerpos porfiados de las bicentenarias. ¿Qué sucede cuando los personajes no habitan el margen o no exhiben su deformidad? ¿Podemos afirmar que esos personajes son realmente marginales? Estos son los casos de los personajes completamente productivos de los vendedores en *Los trabajadores de la muerte*, los trabajadores del supermercado en

⁵⁰ Ver <http://noticias.terra.cl/hambreak/videos/diamela-eltit-habla-de-su-nuevo-libro-fuerzas-especiales.482920.html>.

Mano de obra y los trabajadores sexuales de *Fuerzas Especiales*. Todos ellos se insertan en un sistema capitalista, pero ¿mediante qué codificaciones se (des)agregan al sistema? El primer punto importante para el análisis de estos personajes es que son “ciudadanos” aparentemente normales e insertos en espacios institucionales. Los cuerpos sometidos al dolor o la tortura, ahora se convierten en cuerpos consumidos por sistemas vivientes al servicio de la producción y la reproducción. Todos ellos son personajes inmersos en el mundo cotidiano de la familia y el trabajo, pero que contienen en sus cuerpos la semilla de la rebeldía. Es lo que Juan Duchesne define como “ciudadano insano”:

El ciudadano insano no desafía la realidad, sino que rasga lo real y por eso mismo adquiere la consistencia de una ficción, sin por ello “representar” un hecho social. El ciudadano insano desconoce la tiranía del porvenir, alojándose en la autonomía del presente, cuadrando su reloj a partir del cero futuro, cero pasado. [...] Se trata de una mancha patológica, de un espectro viral que cobra visibilidad en eventos singulares de contagio. (221)

Por ello, todos estos personajes exceden la normalidad impuesta, ya sea por su comportamiento, vocabulario o por sus prácticas excesivas y abyectas, constituyendo un problema para el sistema que se produce en el “evento”, es decir, en un momento determinado de opresión máxima. Es allí, es ese momento cuando explota la subjetividad y deja escapar aquello que se había mantenido invisible a la trama. De este modo, la marginalidad en la que se inscriben es una decisión política, una acción que incorporan en sus discursos y sus cuerpos. Esta marginalidad se refleja principalmente en tres

personajes de *Los trabajadores de la muerte* donde encontramos una trilogía que provocará el asesinato que hemos anunciado en el capítulo anterior. Tenemos a una madre vengativa, su hijo asesino y la niña mutilada que vaticina el asesinato. La madre es una figura oscura, de cuerpo pesado y en constante agotamiento por culpa de unos bebés que no le dan un rato de descanso:

Debo levantarme del sillón ahora que la tarde ya empieza a ceder y la oscuridad le ha ganado todo el terreno. Levantarme del sillón para ir a tenderme en mi cama y esperar que las guaguas no se vayan a despertar, que por favorcito no me vayan a despertar esta noche en que el cansancio me desmorona (95).

En el relato materno predominan el dolor físico y el abuso sexual y psicológico del esposo, ya sea como recuerdo o narración de algún hecho específico. Es por ello que las secciones en que la voz materna alza la voz para expresar su odio hacia el esposo que la abandonó, su experiencia maternal traumática y el abuso del que fue objeto, está cargado de tropos relacionados con la muerte y la oscuridad. La maternidad es el primer foco de conflicto en la novela, pues no se presenta como una realización personal, sino como una imposición. El cuerpo de la madre va sufriendo un deterioro notable en los huesos y la piel que la van desgastando poco a poco:

La misma noche en que me entregaron a la guagua empezó el llanto. Yo cansada, doblada en la cama, adolorida, aterrada, la miraba revolverse sobre su carne absurda, una carne que desde su principio se veía rabiosa, irritada, furiosa la

guagua [...] que incitaban en mí deseos de pegarle, ahogar a la guagua para que se callara [...] (89).

La situación familiar, sobre todo de la madre, se refleja en la figura de una rata que ronda la casa. Para Cirlot, la rata es un símbolo de muerte con implicaciones fálicas de peligrosidad y repugnancia (271), por eso la madre la escucha y a veces la confunde con el chillido de los bebés; también se establece un paralelo entre la rata cavando su agujero y la madre gimiendo por los dolores del parto: “Esa rata enorme y palpitante con su hocico móvil, husmeando cualquier resto, deslizando sus pezuñas por el piso, una, dos, tres, cinco ratas enormes, amenazantes, una parvada de ratas, esperando, entumidas, la llegada de un leve rayo de sol” (94). La maternidad forma parte de la imagen ideal que la sociedad inculca en la mujer y aquí la madre relata, sin prejuicios sociales, el dolor de su cuerpo al procrear. El cuerpo de la madre y la noche metaforizan su estado íntimo y oscuro, por lo tanto, la configuración del personaje –así como la mayoría de los personajes femeninos en Eltit– se dan por medio de sus propios relatos vinculados a los símbolos de la maternidad y el cuerpo:

Tampoco recuerdas con nitidez cuál de las dos guaguas fue la que te causó la inflamación en los pezones que se te abrieron como si hubieran sido víctimas de un minúsculo ataque atómico, tus pezones, y aún así la boca de la guagua en el pecho haciéndote martirio. Fue la primera. Con la primera guagua vino la inflamación. No, no, no, con la segunda guagua se me infectó el interior y la fiebre tan alta, me obligó a dormir en medio de atroces pesadillas (46-47).

La maternidad aquí no se relaciona con el cariño ni con la protección de los hijos, sino con el dolor corporal. Junto con el dolor físico, el cuerpo materno se asocia a los líquidos corporales que marcan profundamente el cuerpo de la mujer. La madre se siente recipiente de los líquidos corporales que cubren su cuerpo: la sangre menstrual, la leche materna, la saliva, pero también es el recipiente de los líquidos de los otros, como el semen del marido y el vómito o la diarrea de los bebés:

me amanezco velando el sueño de las guaguas, paso el día atenta, concentrada en sus rostros, acudiendo a cualquier engaño para evitar que se expanda la ira. Recibo en la palma de mis manos sus excrementos y procedo a engullir la fetidez del vaho para, después, sacarme ferozmente, con una violencia maniaca concentrada, la caca adherida a los bordes de las uñas [...] (157).

El encierro de la madre en la casa -al igual que la rata en su agujero- significa el habitar un cuerpo que está al servicio de los demás, como los del esposo y los hijos. La oscuridad que envuelve la casa es el símil del hueco en que vive la rata que inunda la casa de la madre, ya que ambas viven en un mundo oscuro y siniestro.

Al contrario de la madre, el relato del hijo mayor se produce desde la calle, pero siempre de noche, ya que ha heredado el carácter siniestro de su madre. El hijo cuenta que desde pequeño se sintió seducido por el afuera, a diferencia de su madre, quien nunca salía de su casa. Es el personaje más activo del relato y es quien debe cumplir el destino que la tragedia le ha deparado. El espacio que rodea al hijo es externo a la casa, pero

también se localiza en espacios cerrados como pequeños hoteles en la orilla de la ruta de Santiago a Concepción. En un tono muy poético, el relato del hijo mayor siempre se produce en la noche, con quien tiene un lazo especial: “Frecuentemente contemplo la noche mientras se extiende ante mis ojos traspasada por una quietud prodigiosa. La noche me permite comprobar, con una intensidad que siempre me sorprende, el espesor que alcanza las zonas de lo inteligible” (65). Es esta zona profunda del inconsciente lo que simboliza la noche (Cirlot 228), por ello, el hijo mayor afirma que cuando se pierde el temor, la noche toma un estado espiritual donde “ [a]ún lo siniestro puede resplandecer y convertirse en mística” (65). Es ese siniestro lo que mueve al hijo a cometer el asesinato. La madre se ha ido a vivir con el hijo menor a otro continente, pero antes de irse le ha dejado una misión:

Después permanecí yo lleno de asombro, completamente desarmado cuando mi madre al despedirse me dijo en un susurro:

-“Tienes que ir a Concepción, ¿me entiendes?”

Y como si sus palabras no fueran lo suficientemente explícitas, se volvió para repetirme a la manera de una orden o con el tono indiscutible que caracteriza el augurio:

- “A Concepción”– me dijo. (86)

El hijo responde al llamado de la madre en forma inconsciente. En uno de los tantos viajes a Concepción, en una fiesta, conoce a su media hermana y se enamoran; es allí donde el hijo mayor recién comprende que siempre fue un instrumento de su madre.

La violencia es, por lo tanto, el eje principal de la novela: violencia psicológica, física, social y auto infringida, pero el *leitmotif* es el doble crimen del asesinato de la media hermana y el incesto. Al final de la historia del crimen, cuando el hijo ha planificado el encuentro y el asesinato, conocemos el nombre de la media hermana, Mónica. El desenlace tiene toda la catarsis de la tragedia clásica que hemos analizado en el capítulo anterior. Ambos, madre e hijo, constituyen el arquetipo de la cultura latinoamericana y católica, pero parodiando la imagen bíblica:

Te miro brevemente en el final de mi jadeo y me sorprende y me llena de júbilo reconocer cuánto te aborrezco.

Es la hora.

No soy yo. Es mi cuchillo inevitable el que te sangra y te asesina.

Y allá arriba, entre las vigas, la sombra de mi madre me espía clavada en una cruz digital. (*Los trabajadores* 186).

De este modo, la violencia es la fundadora de la tragedia familiar que representa a una nación y un continente que se ha fundado en esta misma violencia. El asesinato y el incesto son, por lo tanto, la metáfora de una sociedad que se construye sobre este crimen, producido principalmente por el abandono del padre por otra mujer con más dinero; por lo tanto, para el hermano, la culpa se encuentra precisamente en ese abandono debido a su clase social. Así afirma mientras prepara el crimen: “Yo soy el indigente portavoz de la noche, aquel que debe denunciar un desorden inaudito” (174), y posteriormente “Su cuerpo [de la media hermana] se moverá con una soltura aristocrática que

inevitablemente va a ofender a los jirones proletarios de la noche” (175). Por lo tanto, es la violencia de dos clases que chocan. El hijo encarna una figura que ya venía incomodando desde hace algunos años en la tradición literaria chilena, y que representa una extensión de la figura del Mudito de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, que ahora viene a cometer el asesinato que no fue capaz de realizar en aquel momento⁵¹. La media hermana representa la familia luminosa –el equivalente a los Azcoitía-, mientras la familia abandonada son los marginales, los pobres que no tienen derecho a ingresar a este mundo luminoso y por eso siempre se mueven en la noche y en espacios cerrados, junto a las ratas y los topos. Es el sino de la madre y su prole abandonada quienes cometen el crimen que es vaticinado por otro personaje marginal de la misma estirpe, como es la niña del brazo mutilado que habita junto a otros marginales deformados. Esta niña porta un poder especial, ya que con su presencia y su voz domina el espacio del bar y de la hospedería, provocando la incomodidad entre los parroquianos, quienes evitan mirarla directamente. Es una adicta al vino y anda acompañada por dos hombres en sillas de ruedas de brazos deformes a quienes los alimenta con restos de vino. La monstruosidad de la niña del brazo mutilado es la reencarnación de la perversión que ella misma presagia, pero ¿cuál es esa perversión? Lo es la supremacía de la mercancía en el incipiente proyecto neoliberal del Chile de la Transición.

Hemos visto en el capítulo previo que la deformidad de la niña mutilada se relaciona con los personajes deformes que aparecen en el capítulo “Los príncipes de las calles” que se encuentra al final de la obra. El escenario es el reverso del mercado donde acude la gente que no tiene acceso a comprar en las tiendas de grandes marcas y donde

⁵¹ Para un análisis de la figuras marginales en Donoso, ver mi artículo “El realismo subvertido en la narrativa de José Donoso” en *Crítica Hispánica* XXXV, 1, pp 23-44.

los vendedores vitorean los productos imitados que se exhiben en las cunetas de las calles. El lugar está atiborrado de clientes, mientras la niña del brazo mutilado pide limosna junto a los dos inválidos que siempre la acompañan: “Los sonidos de la niña del brazo mutilado son los más vociferantes y se destacan sobre los de los dos hombres afectados por una invalidez deformante” (192). Es por ello que la niña es el símbolo de los príncipes de las calles, ya que su deformidad, precariedad y propiedad de la calle la convierte en la elegida para contarnos sus sueños de incesto y asesinato. Por eso, cuando “amanece, Santiago se disloca, muta” (205) y estos marginales deben esconder(se) junto con su mercadería para dejar que la ciudad viva en su ilusoria realidad de pulcritud neoliberal.

Si el mercado informal de la niña mutilada muestra los productos que parodian las grandes marcas por medio de sus imitaciones o deformaciones, los trabajadores del supermercado de *Mano de obra* muestran la ineficacia del modelo pulcro y aséptico. La segunda parte de la novela titulada “Puro Chile (Santiago, 1970)” tiene como escenario una casa donde viven algunos trabajadores que se caracterizan por mantener las mismas reglas que el Súper y todo gira en torno al trabajo. Es por ello que las reglas de convivencia dentro de este espacio de emergencia son claras: todos deben aportar con dinero para pagar las cuentas, la casa debe permanecer, al igual que el Súper, limpia y ordenada y no se permiten cesantes ni enfermos. Todos los personajes soportan de diferente manera los atropellos a que eran sometidos: “Aunque nos habían quitado horas de trabajo, a pesar que nos habían bajado considerablemente los sueldos, más allá de un cúmulo de atropellos que teníamos que soportar, necesitábamos el salario para sobrevivir” (109). Eran los trabajadores que habían resistido el despido, por lo tanto, eran

los más antiguos y conocían a la perfección el manejo interno del Súper. Es por ello que el miedo al despido se transforma en el motor de esta casa, ya que ello significaba quedarse sin un techo donde vivir.

Como una paradoja, el título es el último diario obrero de la Unidad Popular del gobierno de Salvador Allende. La historia de las grandes movilizaciones de los obreros que luchaban por la igualdad y por mejores condiciones laborales, ahora es reemplazada por una serie de relatos cotidianos intrascendentes como “Ahora los vasos no sirven para nada”, “Gloria va a dormir a la pieza de atrás” o “A Enrique casi le dio un ataque”, entre otros. Cada uno de estos subcapítulos narra algún acontecimiento sucedido a los habitantes de la casa de emergencia. Los personajes poseen un nombre propio, pero son definidos y valorizados por la función que cumplen en el Súper: la promotora, el reponedor, la cajera, etc. Las relaciones entre los personajes se producen de acuerdo al éxito en el trabajo, como es el caso de “Isabel [que] tenía tres empleos y tres sueldos. La queríamos y ella lo sabía” (80) o la peligrosidad de Alberto que quiere formar un sindicato y que produce la decepción de los demás y dejan de almorzar con él porque sentían que “se había aprovechado de nosotros y que nos había engañado” (87). Es por ello que Gloria, al no tener trabajo, se convierte en la empleada de la casa. Esta situación de desempleo produce una suerte de poder entre los hombres de la casa, quienes comienzan a visitar el dormitorio de Gloria por las noches. Ella permite este abuso siempre que no hayan cometido alguna falta en el orden de esta comunidad de emergencia. Los lazos de solidaridad se producen sólo si hay algún intercambio, como los regalos de la promotora, o cuidar el bebé de Isabel a cambio de algo, pero la intransigencia se produce al quedar sin trabajo, como sucede con Alberto quien es

expulsado de la casa porque “nosotros no permitíamos cesantes” (91). Sin embargo, la pulcritud y eficacia del modelo del Súper tiene sus fisuras en ciertos personajes. La más importante es Isabel, la mejor promotora, la más bonita y respetada porque tenía tres trabajos, comienza a perder su figura y a despreocuparse de su apariencia física. Esto comienza a molestar a los habitantes:

Se dejaba estar Isabel. Todo el tiempo despeinada, vestida con una bata ordinaria, sin sus aritos, desprendida de sus pulseras, ojerosa, con unos pelos horribles en las axilas. Sin entender que si engordaba rápido, si no sonreía, si no se bañaba, si no se ponía esas medias tan bonitas que tenía y que nos gustaban tanto, si no se pintaba el hocico de mierda nos íbamos a ir definitivamente a la chucha [...] (123)

Isabel comienza a desencajar dentro de este sistema organizado y sanitizado por medio de un quiebre a la cosmética capitalista de la exposición y venta de su físico. Todos en la casa sabían que los supervisores, los jefes y los representantes de los productos que promovía Isabel, abusaban de ella pidiéndole favores sexuales, pero ni a ella ni a los compañeros de casa les importaba, ya que eran parte del trabajo y una práctica aceptada para no quedar cesantes. Por eso, la caída de Isabel es el inicio del derrumbe de la comunidad. La caída se produce por la traición de uno de ellos, el más “querido”, Enrique, “que había sido elegido por todos nosotros para protegernos y mantener una férrea organización escudado tras una presencia taciturna e impecable” (169). Enrique es ascendido a supervisor de turno y, como primera medida, se produce el infierno que temían: todos son despedidos. El acontecimiento se describe como una catástrofe, porque

“de qué manera íbamos a sospechar que ya exactamente en la frontera opuesta del súper y que, inclinado laboriosamente en el mesón de la oficina más desgraciada, organizaba la lista con el mismo rigor apasionado que antes nos proveía un destino” (173). Enrique ha despedido al grupo con el que vive, lo que demuestra que el Súper y la casa de emergencia son espacios carentes de identidad y memoria. Las grandes hazañas y la organización proletaria que conforman los títulos⁵² en la primera parte, recorren los principales periódicos de Chile desde 1911 hasta 1920 para comenzar el segundo capítulo con la culminación del gran proyecto proletario de Salvador Allende que se inicia en 1970. Esta segunda parte no contiene más fechas, sino –como afirmamos anteriormente– sólo pequeñas luchas individuales de acciones de supervivencia que no tienen trascendencia histórica. No es casualidad que el último diario obrero de 1970 sea la última fecha que aparece en la novela; el Golpe de Estado de 1973 arrasó con cualquier forma de organización política y la implementación de su sistema de libre mercado trajo como consecuencia precisamente lo que la obra intenta mostrar: la disolución de una comunidad fraternal y organizada. Sin embargo, la comunidad se niega a desaparecer, aunque sea por medio de otros medios y otros parámetros. La necesidad de permanecer unidos en la expulsión de la vivienda conlleva buscar un nuevo líder y así aparece Gabriel, el niño, el más joven del grupo, quien explota en una verborrea en plena calle donde están expulsados, y en ese “estallido de su ira callejera nos devolvió una inesperada plenitud. Gabriel dijo que teníamos que querernos, lo ordenó en un tono parco, duro, mirándonos con un grado de reconocible inquina” (175). Gabriel se erige como un nuevo líder porque “siempre nos había querido y era (ahora lo notábamos

⁵² Algunos de ellos fueron fundamentales en el proceso de organización de los sindicatos y trabajadores en Chile. Por ejemplo, *Verba Roja*, periódico anarquista entre 1917 y 1921; *Luz y Vida*, centro instructivo de obreros; *Autonomía y Solidaridad*, federación de Resistencia, entre otros.

gracias a la luz natural) un poquito más blanco que todos nosotros. [...] tenía la presencia que necesitábamos para la próxima forma de organización” (176). Por ello, al final de la novela, ya sin casa y trabajo, Gabriel, el empaquetador, por medio de un discurso cargado de rabia histórica, afirma “vamos a cagar a los maricones que nos miran como si nosotros no fuéramos chilenos. Sí, como si no fuéramos chilenos igual que todos los culiados chuchas de su madre. Ya pues huevones, caminen. Caminemos. Demos vuelta la página” (176).

Sobrevivir a pesar de las condiciones inestables y negativas de estos personajes marginalizados es una meta fundamental. A pesar de las humillaciones del Súper, la vigilancia paterna y la atrofia física, los personajes buscan su lugar en ese contexto vigilado. Es lo que sucede con los personajes en *Fuerzas especiales* que son seres que padecen de fuertes dolores producto de la constante represión policial que los acecha día y noche. La narradora-protagonista afirma “soy una criatura parásita de mí misma. Sé que mi hermana palpita en nuestra cama, incómoda, incierta. El cuerpo de mi hermana espera, no sé, sábanas o aguarda que yo mitigue su pena” (11). Los cuerpos padecen de dolores producto de algún “lumazo” recibido en alguna redada: la frente trizada de la hermana, la espalda destrozada del Omar, el daño cerebral del Lucho, las dos costillas rotas del padre. El dueño o regenta del ciber es el Lucho, quien tiene una cicatriz profunda en su cráneo debido a un golpe de la policía, por eso confunde los dineros. Junto al Lucho está el Omar, “el mejor chupapico del ciber, muy famoso por la artesanía de sus labios y por su elegante e imperceptible rapidez” (12). La guatona Pepa, “con sus mechones de pelo mal teñidos, su vestido anormal, defectuoso, un vestido que la hunde en las peores presentaciones que alguien se podría imaginar” (37) es vecina de la protagonista quien

tiene a toda su familia en el “chucho” (cárcel). Cada uno de estos personajes intenta sobrevivir de la forma más adecuada posible. La protagonista pertenece a una familia con graves problemas, donde la hermana, a quien le han quitado los hijos, espera todo el día en la cama, enferma de pena, por su llegada. La madre también se encuentra enferma por el vicio y el padre medio cojo por un lumazo recibido por la policía hace un tiempo. Ninguno de ellos trabaja, sólo la protagonista se dedica a la prostitución virtual en un cibercafé y tiene un celular para mantener un contacto permanente e íntimo con el mundo virtual de cada momento de su vida.

Como observamos en el capítulo anterior, el espacio se caracteriza por tener la forma de bloque, que son los edificios que habitan los personajes, además del cubículo que utiliza la protagonista en el ciber para prostituirse mientras observa la pantalla de un computador: “me concentro en el sitio ruso de modas alternativas que me absorbe tanto que mis ojos se pasean por mi cerebro clasificando las prendas de manera hipnótica” (12). Para Donna Haraway, refiriéndose a los postulados de Foucault, las tecnologías del cuerpo en el siglo XXI están haciéndose más débiles y se están sustituyendo por otras diferentes, porque existen nuevos límites que son más fluidos e imprecisos que rompen con los dualismos, principalmente entre el “yo” y los “otros”. Como resultado del despliegue de estas nuevas tecnologías cibernéticas en la medicina, los lugares de trabajo, el hogar, etc., existen nuevas configuraciones de poder y saber que conforman nuevas subjetividades. Cuando estas nuevas tecnologías penetran en los cuerpos se forma lo que la pensadora llama “organismos cibernéticos” o *cyborgs*. Este concepto es fundamental para entender subjetividades que rompen con la distinción de género, ya que “al no estar estructurados por la polaridad de lo público y lo privado definen una *polis* tecnológica

basada parcialmente en la revolución de las relaciones sociales en el *oikos*, el hogar” (256). La protagonista de la novela tiene una familia también geométrica (son cuatro) completamente fracturada no sólo por las enfermedades de la hermana y la madre, sino por la violencia policial; sin embargo, la protagonista afirma que “sumamos una cantidad que tiene sentido y nos permite mostrar que existe entre nosotros un débil orgullo familiar” (36) que le da fuerzas y energía para sumergirse en el ciber. Es desde el hogar que la protagonista, como mujer y única encargada del sustento familiar, donde comienza a difuminarse en “cuerpo y alma a la transparencia que irradia la pantalla” (39). Siguiendo con Haraway, el *cyborg* es una metáfora irónica alusiva a aquello en lo que nos estamos convirtiendo por este nuevo sistema de poder, por eso los oprimidos no son sólo aquellos que no poseen los medios de producción, sino todos los que han terminado siendo minoría en un “capitalismo patriarcal y racista” (254), como son las mujeres, homosexuales, trabajadores y minorías étnicas y raciales. Es por ello que los personajes de la novela, habitantes de los bloques, ya no tienen las mismas características de los marginales de la barriada, los desarrapados de la plaza pública o los marginales de la ciudad, sino que ellos cumplen una labor muy similar a los vendedores del Súper, pero son una mano de obra diferente, ya que su salario se encuentra en un cubículo del ciber ejerciendo la prostitución y en la pantalla de un computador. Estas tecnologías y la conformación arquitectónica de sus casas sirven para que las fuerzas especiales puedan vigilar a los habitantes de los bloques. Sin embargo, la fisura se produce por los mismos elementos que han sido diseñados para vigilarlos. En el *Manifiesto para Cyborg*⁵³, Haraway afirma que es necesario un acto de intervención y responsabilidad para evitar

⁵³ Ver Donna Haraway: “Manifiesto para *Cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX” p. 251-313 en *Ciencia, Cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*.

que las multinacionales, los grandes medios de comunicación, entre otros, se conviertan en una realidad basada en la opresión. Por ello, para los personajes de la novela es necesario comprometerse con otras voces, conformar una especie de comunidad disfuncional para evadir el cerco policial y crear la fisura en los bloques mediante la conformación de un trío del ciber: la protagonista, Omar y Lucho. Estos personajes son compañeros de trabajo, amigos y vecinos que han crecido juntos en ese espacio de vigilancia y han recibido las mismas heridas por parte de la policía: “somos hormigueros, pequeños, caminamos con nuestras patas diligentes y torcidas desde el bloque al ciber, caminamos con pasos de hormigas, sensatos, sin calzones yo, mientras el Omar muestra una displicencia admirable, socarrona, mafiosa, orillera [...]” (*Fuerzas* 87). Esta unión es lo que permite soportar la caída de los bloques cuando la policía da el golpe final y derriba las antenas de celulares, dejando a la comunidad sin conexión. En ese momento se produce la catarsis de la desconexión en los habitantes de los bloques. Después de un mes sin celulares, sin conexión y sin trabajar en el ciber, los personajes se encuentran encerrados, “sitiados o encerrados, nadie entiende, los bloques parecen la superficie de un tiempo anacrónico, un espacio coreano o una falsificación china que se va a desplomar en cualquier instante” (145). La crisis angustiante provoca la intervención directa. Los del trío del ciber deciden quedarse en el lugar para iniciar una contra-ofensiva, ya que se encuentran completamente solos y aislados, pero entienden, con un optimismo demente, que tienen otra oportunidad. El capítulo final de una página llamado “Juego futuro”, muestra al trío digitalizado en el ciber: “Navegamos el cubículo para probar el primer video juego chileno. Un veloz juego de defensa diseñado por el Lucho, musicalizado por Omar y perfeccionado por mí” (165). Aparece el título en la pantalla: “Pakos Kuliaos”,

juego de contraataque, que el trío del cíber ha construido para socavar la violencia policial que los reprime. El trío ha digitalizado sus cuerpos, han ingresado en la red y han salido del bloque para provocar una ofensiva contra la fuerza policial por medio del insulto a través del juego... “Pakos Kuliaos” podría ser viral.

Retomando a Judith Butler, quien afirma que “hay ‘sujetos’ que no son completamente reconocibles como sujetos, y hay ‘vidas’ que no son completamente [...] reconocidas como vidas” (*Marcos de guerra* 17), podemos preguntarnos ¿Qué sucede cuando la precariedad se transforma en un arma de lucha frente a la normatividad? Es lo que ocurre con los desarrapados, monstruos, incestuosos, deformes y rebeldes en las obras de Eltit. Todas ellas son figuras que provocan un golpe a la mirada, ya que su apariencia estética y sus comportamientos sociales están completamente *anormalizados*. La violencia de la normatividad les ha proporcionado las herramientas para resistir y subvertir esas mismas reglas. Por ello son personajes anormales, orgullosamente anormales.

Para Sergio Rojas, los personajes de Eltit corresponden a una “subjetividad en expansión” que no se relaciona con los hábitos cotidianos o con una conciencia ciudadana, sino que se trata “de la estatura post humana de lo Real que se presiente al desencadenarse los acontecimientos, en el derrumbe de la diferencia simple entre el bien y el mal, en la alteración radical de la gramática del mundo conforme a la economía sujeto/predicado” (*Castástrofe* 239). Por ello hemos visto que en todas las obras existe una exposición constante de cuerpos heridos, sangrantes, sometidos, monstruosos, todos marginados, sudacas o tercermundistas que son significantes para la catástrofe. Esta

exposición de cuerpos es muy importante para mostrar la violencia de la realidad en diferentes ámbitos (dictadura, Chile, Latinoamérica, globalización, etc.) y así “hacer posible la experiencia estética de la imposibilidad de comprender el mundo” (241).

Sin embargo, este horror al que están sometidos estos cuerpos-personajes no implica la destrucción de estas subjetividades. Ellos permanecen de pie, siguen actuando y hablando a pesar de la catástrofe de su contexto. Para Alan Badiou, “pasar del estado de víctima al estado de alguien que está de pie” (25) implica que se debe evitar la mirada paternalista y victimizada de los marginales por medio de un acto estético y no por medio de un acto de sufrimiento. El cuerpo lacerado no es sólo un cuerpo, sino que es un cuerpo que porta una idea. Al herir el cuerpo se intenta fracturar la idea que conlleva, por eso los personajes en la obra de Eltit se mantienen de pie, porque las heridas abiertas les permiten exponer esa idea y no fracturarla. Esto es un acto de justicia. Ellos portan, en la conciencia de la subordinación, las herramientas que le permiten crear la grieta en ese sistema hegemónico que intenta marginalizarlos. De allí el compromiso político de la obra de Eltit que representa esta lucha contra lo que Badiou llama “la esclavitud moderna”, la representación de un cuerpo que no es un cuerpo consumido ni miserablemente pasivo, sino un cuerpo que porta una idea. Es por esto que el desafío a la organización social, la fisura al cuerpo y al lenguaje, el torcimiento de la lengua, son algunos de los puntos de fuga que ellos utilizan para instaurarse porfiadamente en el escenario de la Historia.

2.2 La pulsión comunitaria.

Las políticas actuales tienen como propósito crear afinidades entre los componentes de una comunidad. Por ello, el concepto de “consenso” ha sido tan debatido en los últimos años. Para Jacques Rancière, el consenso busca una comunidad saturada, limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político. La “modernidad consensual” es un término importante criticado por el filósofo, pues muestra la forma en que los modos de legitimación se forman y expresan en una sociedad. Una de las objeciones a lo consensual radica en que no permite que la figura política del desplazado aparezca en el escenario constituyéndose como “los remanentes de consenso, testigos de la ‘ruptura social’ de que son víctimas aquellos a los que la modernidad consensual deja al margen” (*Sobre políticas* 60)⁵⁴.

Como hemos visto, los personajes marginales en la obra de Eltit se caracterizan por “estar de pie” y romper con la mirada victimizadora que los dejaría inactivos. La idea de ponerse de pie y exponer un cuerpo malherido, también significa exponerse con el otro y frente a otro. Por ello la apuesta estética de la obra es la conformación de una especie de *comunidad del disenso*, es decir, que pueda reunir a aquellos excluidos de los grandes consensos de la Historia. Pero, ¿qué características tiene esta comunidad? Primero, es necesario señalar que el concepto de comunidad se ha pensado en el sentido de “pertenencia”, es decir, un tipo de propiedad que se debe compartir porque existe una identificación común que nos hace pertenecer a esta comunidad y no a otra. Por lo tanto,

⁵⁴ Para Rancière, el “orden consensual” ha provocado que la política sea sólo una negociación donde el acuerdo esconde a los individuos excluidos de este diálogo y sus demandas, por lo tanto, no son escuchadas. Esta distorsión de la política es llamada “policía” porque supone una configuración de lo sensible con identidades fijas construidas previamente, por lo tanto, corresponde al consenso de las colectividades, la distribución y legitimación de los lugares y funciones. Cfr. Rancière: “La Distorsión. Política y Policía” en *El Desacuerdo. Política y filosofía*.

aquellos “otros” que no comparten las características de *mi* comunidad, no pueden pertenecer a ella. La comunidad entonces es entendida como una unidad cerrada que se construye sobre un discurso que afirma lo común y determina una finalidad hacia la que se dirige la comunidad completa. Como diría Benedict Anderson, es una “comunidad imaginada” que tiene un ideal proyectado. Sin embargo, Jean Luc-Nancy plantea otro concepto de comunidad que se encuentra fuera de este carácter homogeneizante de la comunidad tradicional, ahora entendida no como algo que se comparte, no como un “ser-en-común”, sino como un “estar-en-común”, es decir, ser parte, pero con diferentes individualidades: “La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los “mí-mismos” [...] sino aquel de los *yoes*, que son siempre *otros* (o bien no son nada)” (*La Comunidad* 38). Entonces la “comunidad” es un “estar-en-común” que no tiene un valor en sí, ya que no es algo deseado o perdido. Por lo tanto, una política que reclame la igualdad no debería ser el punto principal, sino el de la (des)igualdad donde todas las culturas, creencias, estilos y opiniones son equivalentes. Se trata de entender la comunidad en su forma más pura y no bajo una esencia –pueblo, nación, patria, etc.- sino el estar-en-común con el otro donde debe revalorizarse constantemente esa misma relación que no es un valor primordial o primigenio. Nancy afirma que *estar-en-común* es ser *plural/singular*, un lugar donde la inclinación hacia el otro⁵⁵ se produce no por sus características en común, sino por lo que les falta, lo que carecen.

Este “climanen” lo hallamos en todos los personajes de la obra de Eltit, ya que la pulsión comunitaria por el deseo de exposición frente al otro es una obsesión constante.

⁵⁵ Nancy llama a esta inclinación “clinamen”: “No hace falta un mundo con simples átomos. Hace falta un *clinamen*. Hace falta una inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro. La comunidad es al menos el *clinamen* del “individuo” .

L. Iluminada, a pesar de encontrarse sola en la plaza pública, se expone frente a otro que es la cámara, la fotografía y el resto de los pálidos que son los excluidos. A pesar de la soledad de la protagonista, no hay un intento de fusión con los desarraigados. Recordemos que ella “aún en plena oscuridad relumbra” (*Lumpérica* 12), por lo tanto, no hay comunión con el otro, sino comunicación porque no hay esencia, sustancia, sino que hay exposición (Nancy *La Comunidad* 12), por ello la importancia performativa en toda la obra de Eltit. Este punto es fundamental para entender esta comunidad “inoperante” que se configura en las obras, porque lo que la comunidad comparte en común es la ausencia de una esencia en común. Las subjetividades son cambiantes, nómadas, excluidas del consenso y ellas *com-parecen*, es decir, se presentan frente a una audiencia en toda su singularidad (*La Comunidad* 57). Esta es la esencia de la comunidad que es entonces “la representación del desprendimiento (o la supresión), de la distinción que no es la individuación sino la finitud com-pareciente” (59). Los personajes eltitianos com-parecen frente a la comunidad inoperante porque su esencia misma es la exposición constante de la finitud que son sus cuerpos lacerados. En *Por la Patria*, esta comunidad se logra en el grupo de mujeres en prisión y bajo tortura donde Coya/Coa afirma que “[h]e inventado un espectáculo de aceptación con la mirada capada”, es decir, un montaje que “va a ser todo una gran copia, un sustituto, una toma colectiva del habla” (203); no hay intención de crear un original, ya que la copia es el elemento que las une. En *El Cuarto mundo*, los mellizos conforman una comunidad sudaca e incestuosa que, en el encierro de la casa, preparan el homenaje donde sus cuerpos exponen las perversiones como dignos representantes de la raza sudaca y por eso sus acciones están dirigidas a crear esa obra terrible y molesta que crece en el vientre de la hermana melliza: “Porque tú eres yo

misma, conozco cada uno de tus conocimientos por muy distantes que nos encontremos, pues ambos sabemos la forma única de frenar nuestra extinción y la humillación de nuestra raza” (104). No es una raza que se reconoce por sus características genéticas, sino que los une la carencia y la exclusión a la que han sido sometidos. Han vivido en el cuarto mundo, en las zonas más periféricas de la gran ciudad, por eso ellos configuran su existencia como exposición y crean, con la unión de los cuerpos, -pero no sus individualidades- un monstruo que será expuesto para la venta. Esta misma característica de fusión corporal, pero manteniendo la individualidad la observamos en la madre y la hija bicentenaria que deambulan por ese hospital-nación exponiendo sus cuerpos sangrantes, nunca sanos y siempre rebeldes, a los médicos de turno. Cuando los médicos las operan mal y la madre queda dentro de la hija, ella afirma “podríamos empezar la comuna del cuerpo y poner en marcha la primera sede anarquista para contener la sangre del país o de la nación. De la Patria” (*Impuesto* 186). Se trata de crear un *órganomadre* de carácter anarquista, es decir, desobediente a las leyes, ya sean las nacionales o biológicas, para destruir precisamente ese concepto de comunidad que se ha adjudicado la patria o la nación. Las heridas de las bicentenarias no cicatrizarán nunca, porque la exposición de ellas es lo que crea la comunidad. Ellas, fundidas en un sólo cuerpo, crean la comunidad: “En la patria de mi cuerpo o en la nación de mi cuerpo, mi madre por fin estableció su comuna. Se instaló una comuna en mí rodeada de órganos que se levantan para protestar por el estado de su historia” (185). La protesta es la porfía a obedecer, a normalizarse o desaparecer, como sucede con la pareja de ex militantes de *Jamás el fuego nunca* que, a pesar de no tener partido, siguen funcionando como célula. Sus cuerpos están atrofiados, su alimentación es mínima, pero se niegan a desaparecer. La antigua

célula, la que los mantuvo activos durante los acontecimientos históricos del siglo XX, ya ha tomado cargos formales en el actual sistema, pero ellos no pretenden sumarse a este nuevo modelo. No hay intención de reorganización, no tienen un plan futuro, su misión es sólo esa: negarse a desaparecer. Por eso la voz femenina afirma que “despierto, esta vez, con una misión que consiste en desalojar el caos para retomar una estructura igualmente ruinosa pero, al menos, más comprensible” (101). Por lo tanto, la búsqueda militante de una utopía no existe en esta comunidad-célula, lo que los une simplemente son sus cuerpos maltrechos y el pasado de una historia en común que revisitan mentalmente cada cierto tiempo.

La pulsión de comunidad se presenta de forma más clara en la organización de emergencia de los trabajadores del supermercado en *Mano de obra*. Sabemos que no es un hogar, que comparten techo, labores y comida, pero que sus lazos son tan efímeros como el puesto de trabajo que tienen en el Súper. El sentido de comunidad con una organización, con un plan en común, se encuentra completamente fracturado. Por eso Nancy sostiene que en la comunidad inoperante no hay vínculos entre los miembros, sino que los une una carencia. En esta comunidad son muchas las carencias, todas producidas por el miedo a la pérdida laboral. Al producirse el despido, la comunidad se disuelve, pero la pulsión se mantiene por Gabriel, el más joven, porque “el ojo le late a este concha de su madre porque todavía está vivo, respirando” (137). Esta latencia y exposición del ojo hacen de Gabriel un individuo que tiene conciencia de su finitud, único requisito para conformar una comunidad. Él comprende que ese sistema mercantil los puede dañar en cualquier momento al despedirlos, de eso depende su supervivencia. Por eso, al disolverse la primera comunidad reaparece otra inmediatamente con Gabriel como líder

momentáneo. Tampoco vemos un plan de organización para recuperar la antigua comunidad sindical de los trabajadores, sino simplemente una explosión de rabia que profundiza la carencia que los une: “vamos a cagar a los maricones que nos miran como si nosotros no fuéramos chilenos” (175). Entonces tenemos una comunidad de emergencia que tiene como característica la carencia de trabajo, de vivienda, de ciudadanía; ellos son realmente excluidos a pesar de ser trabajadores que aportan al “progreso del país”. Pero esto no sirve, ya que son vistos como objetos desechables y expulsables. De ahí la rabia y los improperios de Gabriel, quien formará otra comunidad llevándose con él y el resto de los trabajadores este cúmulo de rabias y carencias.

Finalmente, y retomando a Nancy, los personajes de la obra de Eltit son subjetividades marginales, excluidas, que representan un residuo que deja la experiencia de la disolución de la comunidad. La exposición por medio del ritual y la *performance* será su forma de comunicación significativa, nunca como significado. No poseen una verdad en el acabamiento de su operación ni en su unidad. Por eso quiero cerrar, pero a la vez abrir para el siguiente análisis, la idea de “comunismo literario” que propone Nancy⁵⁶. Aquí tiene lugar el *tener lugar* de la comunidad, el mismo sin lugar, sin espacio reservado ni consagrado para su presencia, y menos aún en sí misma en cuanto obra (Familia, Pueblo, Iglesia, Nación, Partido, Literatura, Filosofía), sino en y como la inoperancia de todas sus obras” (*La Comunidad* 125). Por eso las comunidades eltitianas son inoperantes, porque no existe una verdad que haya que develar, no contienen un concepto normalizado de comunidad, ya que no son familia, nación o partido, y han sido excluidos de todos los consensos sociales. De ahí su inoperancia, que no es un sistema de

⁵⁶ Para Nancy, siguiendo muy de cerca el sentido de escritura y archi-estructura de Derrida, la literatura (que es escritura) es literatura porque es constante interrupción o suspensión de mito, es decir, *logos*. Cfr. “El comunismo literario” en *La comunidad inoperante*.

finalidades que opera por juntura, no hay grandes héroes ni una hermenéutica a revelar, sino donde “la escritura *no acaba una figura*, o una figuración, y por consiguiente no propone una, o no impone sus contenidos o mensaje ejemplar” (133).

Los cuerpos periféricos lacerados de los personajes de Eltit se han abierto para ser leídos y para rebelarse frente a las normalizaciones que han pretendido someterlos. Son cuerpos movibles que exponen sus carencias en una performance que provoca molestia en ciertos lectores/espectadores, pero a través de la acción han logrado ponerse de pie para mostrar las cicatrices de esta lucha. Así el daño ya está hecho y, como lo preveía L.Illuminada, “se ha abierto un nuevo circuito en la literatura” (*Lumpérica* 35) que nos obliga a trazar nuevas interrupciones a los cuerpos, a la letra y a las normas oficiales. La transgresión es entonces el único soporte de estos cuerpos rebeldes.

CAPÍTULO 3. TEXTUALIDADES CORPORALES: DE LA PIEL A LA PÁGINA.

La organización simbólica que contiene la escritura literaria es tan extensa y por ello inasible, tan múltiple, a la vez, que cualquier intento por cercarla es sólo un gesto reductor, una parodia simplificada de la energía que la posibilita, una referencia asfixiada del paisaje, apenas un simulacro de su transcurso.
(Diamela Eltit, “Acerca del hacer literario”)

La relación entre las subjetividades marginales y su forma de representación es un elemento importante en la obras de Eltit. El concepto mismo de “subjetividad” implica la experiencia misma del sujeto en relación a su contexto. Entonces ¿qué vemos en las obras de Eltit? A manera de recapitulación, vemos una subjetividad descentrada, fluctuante, exuberante, que habita de forma improductiva y transgresiva espacios movibles, y sus personajes son dispersos y fragmentados, con una pulsión comunitaria. En el plano textual, encontraremos un estilo narrativo con un lenguaje artificioso, una superabundancia de significantes que se distancian de su significado convencional y de su propiedad comunicativa. Entonces ¿de qué modo el discurso eltitiano se va configurando mediante diferentes artificios que quiebran el sintagma lingüístico? Y ¿de qué forma estos artificios se *in-corporan*, es decir, se hacen cuerpo en las obras?

Es necesario considerar el sentido de escritura perversa y artificiosa en la obra de Diamela Eltit que prefiere el suplemento a la cosa misma, la repetición constante de un ensayo no terminado⁵⁷. Los silencios, los espacios en blanco y las constantes intervenciones en aquellos espacios donde el *logos* predominó por medio de la voz docta (tribunales, escuelas, asambleas, etc.) provocaron la aparición de espacios y cuerpos que

⁵⁷ Severo Sarduy afirma del carácter perverso: “Pervertirse no es sólo ampliar los gestos de la sexualidad, sino también reducirlos. [...] El perverso explora un instante; en la basta combinatoria sexual, sólo un *juego* lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla, entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo”. Cfr. *Ensayos Generales sobre el Barroco* p. 233.

diseminan los bordes de la identidad. El cuerpo propio desaparece y se deja ocupar por los signos y las marcas de aquello que ha sido negado. Es por ello que los personajes, por medio de una *performance*, muestran orgullosamente las heridas auto-inferidas en el proceso de subjetivación, es decir, en la búsqueda de algún punto de fuga donde el cuerpo y el texto se fragmentan y se asumen abyectos, ya que son cuerpos autoflagelados, sudacas, incestuosos, lacerados. Las (los) protagonistas se dañan para reescribir su propia historia y así lo vemos en las diferentes novelas: L. Iluminada escribe en la propia piel y en la plaza, o como Francisca cuando su ojo estalla para provocar la alteración a la mirada fija; o como la madre del niño retardado cuya mano termina agarrotada al intentar escribir linealmente, o cuando los vendedores de un supermercado pierden sus dedos en el proceso de trabajo, o los cuerpos de una madre y una hija bicentenarias se funden para negar la historia oficial. Todos son cuerpos cifrados, escritos violentos sobre la piel para mostrar la impureza del lenguaje, el quiebre de la letra y la fragmentación del cuerpo, que se relaciona con el fragmento de la sintaxis de las propias obras al romper el carácter lineal y representacional de lo que se entiende como narrativa. Algunos de los textos elitianos son más extremos en el quiebre sintagmático, tales como *Lumpérica*, *Por la patria* y el *Padre Mío*, donde además encontramos una mixtura de géneros literarios. Otras novelas se inician con una historia narrada linealmente, pero el cuerpo se fisura como producto del agotamiento de algún elemento corporal, o por el exceso de un lenguaje vulgar, como ocurre con los trabajadores del supermercado, cuya única forma de comunicación es el lenguaje del lumpen que contrasta con la higiene y organización del súper y de la casa que comparten los empleados. En todos ellos, la sintaxis y el cuerpo

quebrado provocan un cuerpo-página que inscribe su crítica en cualquier sistema de normalización, sea este político, social o académico.

3.1 La resistencia orgánica en la escritura neobarroca.

El concepto de neobarroco tuvo una gran importancia hace algunos años para abordar obras de la literatura latinoamericana, especialmente en autores como Severo Sarduy, José Lezama Lima, Néstor Perlongher, quienes han desplegado su reflexión desde la filosofía hasta una teoría estética que se ha materializado en la narrativa y en las artes visuales. El renacimiento del barroco vino con la categoría de (neo)barroco acuñada por Severo Sarduy en su artículo “El barroco y el neobarroco” en los 70 y que tiene su apogeo en los 80 y 90, afirmando que el neobarroco “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico” (*Ensayos* 211). Para Lezama Lima, *el señor barroco* es el comienzo de América: “Primero hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (80). Más reciente el argentino Néstor Perlongher toma el neobarroco tropical y lo lleva al Cono Sur para transformarlo en *barroso* transplatino, embarrado por las aguas del río, “poética neobarroca [que] enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia” (101).

En *Escritura Neobarroca*, Sergio Rojas plantea que “lo barroco” es un fenómeno que atañe a la literatura tanto como al arte en la modernidad: allí “el lenguaje de la obra exhibe el proceso que corresponde al trabajo de producción de sentido” (14). La autoconciencia en el arte reedita la inestabilidad del primer barroco, donde se produciría una crisis de la representación. Hoy día se asume y radicaliza la conciencia de esta crisis centrándonos en la labor del sujeto y del lenguaje que emerge como obra. La puesta en obra se refiere a la autocomprensión formal implícita en ésta, que muchas veces, es condición de ella misma:

En la literatura, “lo barroco” implicaba, pues, una puesta en cuestión del *sentido* del texto, que se complicaba cuando lo que debía permanecer en una anónima subordinación instrumental, emergía haciendo presente las operaciones del autor y desmantelando en cierto sentido las ilusiones del lector, alterando el devenir narrativo de la historia, desnaturalizando el curso de los acontecimientos. (16)

Entonces, ¿qué entendemos como propio de la “escritura neobarroca”? Rojas explica algunas de las características. En primer lugar, la emergencia del proceso de producción de sentido que se materializa en la proliferación del significante, la textualización consciente que va más allá de lo narrativo, la importancia del cuerpo y la violencia en que se encuentra sometido por los procesos de subjetivación y la ironía o parodia como negatividad del sentido. En segundo lugar, -y a mi juicio el punto más importante para esta investigación-, el despliegue de una serie de recursos que se ponen en obra para recuperar el *sentido* de la escritura operando en su espesor representacional

dentro de un clima autocomplaciente que Rojas denomina “el cinismo postmoderno”⁵⁸. Es por ello que el término neobarroco es una forma de resistencia crítica a la idea de posmodernidad que entiende las obras de arte como entretenimiento⁵⁹ (*Escritura* 225), que anuncia el fin de la cultura moderna o de la cultura a secas. Se trata de leer el presente como neobarroco, es decir, “dar al presente (contra el vértigo de la pura actualidad) una densidad cultural” (226) donde el neobarroco permite resistir, poniendo atención a los procesos de formación de identidades en una operación consciente de las poses estéticas y políticas. Por ello, en el plano de la escritura eltitiana vemos un lenguaje autorreflexivo, rebuscado y paródico porque estamos frente a textos altamente performativos habitados por personajes marginales y, sobre todo, con un fuerte contenido erótico producto de un cuerpo que es un significante múltiple, y donde no es el sujeto, sino el lenguaje el que se emancipa y se manifiesta en la obra.

Tal como hemos visto, en la obra de Eltit este conjunto está formado por subjetividades marginales, excedentes del pacto neoliberal (locos, vagos, deformes), pero que contienen una pulsión comunitaria. ¿Cómo son los cuerpos en la obra de Eltit? Si afirmamos previamente que la escritura neobarroca es la *puesta en obra*, entonces ¿de qué forma se textualizan y sexualizan en la obra? Estas son las preguntas que

⁵⁸ Para Rojas, la tendencia del capital a producir una lógica que hegemoniza todos los ámbitos de los seres humanos, produce una “subjetividad cínica” porque sugiere la certeza de que “no hay opción”, que es una renuncia a la comprensión. Afirma: “He aquí el núcleo del cinismo contemporáneo: la paradoja de constituirse sujeto, afirmando la propia nihilidad. Incluso el coeficiente crítico de la desnaturalización en las artes, que permitía leer las obras en la clave emancipatoria, hoy suele manifestarse como una ingeniosa retórica de la des-ilusión” (*La sobrevivencia* 7). De ahí la “despolitización” donde el malestar no puede expresarse en un propósito ideológico que transforme lo social en su conjunto.

⁵⁹ Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* afirma que el capitalismo tardío se presenta como un conjunto de espectáculos en los que las relaciones humanas son intervenidas por las imágenes y la apariencia mientras que la economía mercantil rige completamente la vida social. Al estar todo integrado hacia lo que llama una “mercancía espectacular” todo puede ponerse en cuestión, excepto el mismo espectáculo que se presenta como un “discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso” (24). De este modo, el espectáculo, junto con su lenguaje, sería un reflejo del poder en que las condiciones de existencia se encuentran bajo su control formando y manteniendo la inconsciencia en las masas para que las condiciones no cambien.

abordaremos en este capítulo, pero antes, es necesario recordar los planteamientos de Foucault sobre la dupla poder y cuerpo: “el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo” (*Microfísica* 104). Con esto, Foucault señala que el dominio de la conciencia del cuerpo no ha sido adquirido sino por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder. Así la proliferación de una vida sana a través de la gimnasia, el desarrollo muscular, la belleza, tiene como finalidad el control del cuerpo, lo que ha dado lugar a la formación de una lucha para instaurar un manejo sobre aquel. El poder penetra en los cuerpos individuales modelándolos y normalizándolos; esta suma de efectos constituye el cuerpo social, conformado por todos los que componen el juego del poder. Por lo tanto, para Foucault no existe nada más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder, porque es el cuerpo su primer efecto y su primer blanco; todo el aparataje político o institucional funciona en torno a este juego. Sin embargo, el cuerpo, frente a esta disputa por su regulación, no se mantiene inactivo y sumiso, sino que elabora diferentes contra-efectos para producir fisuras y fugas al poder normativo que intenta in-corporarse. Si la sexualidad se ha convertido en un espacio de análisis, observación, medición, vigilancia y control, aparece al mismo tiempo, -y por los mismos motivos- la intensificación de los deseos de cada persona sobre su propio cuerpo. Por lo tanto, la normalización del cuerpo y sus deseos trae como consecuencia un desbordamiento de esos mismos canales que se habían concertado para la regulación.

Las relaciones del cuerpo con los discursos autoritarios, lo que se conoce como los “fascismos de la vida cotidiana”⁶⁰, son tramas que en la narrativa de Eltit aparecen en lugares comunes como la plaza, el supermercado, el hospital, la casa, territorios que han

⁶⁰ “[...] el fascismo que está en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestros comportamientos cotidianos, el fascismo que nos hace amar el poder, amar incluso aquello que nos somete y nos explota” (89). Cfr. Foucault, *El Anti-Edipo: una introducción a la vida no fascista*.

sido dominados por mecanismos de poder estructurantes, como vimos antes, donde las subjetividades marginales que habitan dichos espacios contienen las fugas que hacen posible la desestabilización de la norma; por ello la identidad, ya sea social o sexual, resulta deconstruida y reformulada en el discurso narrativo. Los personajes aparecen confundiendo las apariencias y elaborando una metamorfosis para provocar la falla en el cuerpo que se textualiza por medio de una subjetividad móvil y una sexualidad transgresiva que se erige como un anti-discurso por medio de la fuga corporal permanente. De aquí el papel primordial del significante que se inscribe en los sujetos, en su materialidad y en su contexto para desestabilizar los mecanismos en que ese poder se ha configurado.

Para Deleuze-Guattari el cuerpo es un todo compuesto de partes que se relacionan entre sí y que pueden afectar o ser afectados por otros cuerpos. Por ello, es definido por las relaciones entre sus partes, sus acciones y reacciones con respecto al entorno. Destaca el “cuerpo sin órganos” para referirse no a un concepto, sino a un conjunto de prácticas que sirven para desestabilizar los aparatos de producción: “El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetivaciones” (*Mil Mesetas* 156). El “cuerpo sin órganos” (CsO) desestratifica, por medio del constante flujo, tres estratos básicos en la conformación de una identidad fija: el organismo, la significación y la subjetivación. Cada una de estas desestabilizaciones la podemos observar en la obra de Eltit.

Para Jean Luc-Nancy, no es el sujeto el que existe, sino el cuerpo. En este sentido, la existencia carece de esencia, siendo el cuerpo el lugar donde dicha existencia acontece: “un cuerpo es estar expuesto. Y, para estar expuesto, hay que ser extenso” (*Corpus* 109),

es decir, pensar la extensión en su tensión de modo que ser-cuerpo es una forma de estar en el mundo. Nancy también entiende que la escritura es inseparable del cuerpo y no se trata de escribir sobre el cuerpo, sino *escribir el cuerpo* y hacerle justicia por medio de la escritura. Es lo que llama *excripción*:

La excripción se produce en el juego de un espaciamiento in-significante: aquel que separa las palabras de su sentido, siempre una y otra vez, y las abandona a su extensión. Una palabra cuando no es absorbida sin resto por un sentido, queda esencialmente extendida entre otras palabras, tendida hasta casi tocarlas, sin alcanzarlas sin embargo: y esto es el lenguaje en tanto que cuerpo (*Corpus* 63).

Se trata de una escritura⁶¹ que se ubica sobre el límite que separa pensamiento y cuerpo, produciendo un discurso acéfalo (15) que surge del lugar de la abertura del ser, que es un espacio abierto e indefinido. La escritura como cuerpo encuentra su lugar en la ex-tensión del significante donde logra escaparse de las ataduras del *logos*. Dentro de este esquema, los cuerpos fragmentados y marginales en la obra de Eltit se configuran como el doble o espejo de una escritura fragmentada que surge de un goce indecible que sólo puede exhibirse mediante el cuerpo. Por esto, y retomando un concepto de Sarduy, Rojas afirma que “lo real emerge travestido en lenguaje” (208)⁶², por lo tanto, no se trata de representar la realidad, sino de resaltar el carácter escenográfico donde “se desplaza a la

⁶¹ Es importante mencionar las semejanzas entre la *excriptura* de Nancy, la *différance* derridiana, que tacha el origen y establece una mediación por medio del lenguaje, y la *escripturalidad* de Sarduy que afirma que el cuerpo no es sólo un tema, sino que opera como recurso de producción de sentido en el trabajo mismo con el lenguaje (266). Cfr. Sarduy, *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Todos estos autores afirman la relación íntima del cuerpo y la escritura para provocar un quiebre en la identidad fija y el sentido único.

⁶² Sarduy incluye el travestismo como una de las formas de simulación que “no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealdad infinita, y desde el inicio del ‘juego’ aceptado como tal, irrealdad cada vez más huidiza e inalcanzable” (*Ensayos* 56)

naturaleza hacia la obra, y por ello mismo, hacia el destinatario de la obra que siente, imagina, interpreta y descifra” (*Escritura* 220). Estamos frente a una teatralidad del mundo donde la naturaleza no se puede atrapar, sino que hay que ponerla en pose para reproducirla.

3.2 Exceso y transgresión: estética neobarroca en las obras de Eltit.

El concepto de escritura y la relación con el cuerpo convergen en una exuberancia lingüística que produce un efecto de ambigüedad y confusión por razón de la acumulación de elementos suplementarios significantes que el lector debe llenar. El exceso que las obras contienen se traduce en el plano discursivo-textual transgrediendo la norma comunicativa del lenguaje, rompiendo el lazo “natural” de la representación y la comunicación. Por ello, las aproximaciones de Jacques Derrida y Roland Barthes nos permitirán ver de qué forma se presentan los elementos desestructuradores de sentido en la obra de Eltit.

Derrida nos habla de la “solicitud” del concepto de origen: “De ‘sollus’, en latín arcaico: ‘el todo’, y ‘citare’, empujar; es decir, ‘hacer temblar en su totalidad’ o ‘estremecer mediante un estremecimiento que tiene que ver con el todo’” (*La escritura* 13) lo que significa tachar el origen para elaborar una crítica a la oposición habla/escritura, significado/significante –concepto de signo-, a la autoridad de sentido (trascendental) y a todo el sistema jerarquizado de oposiciones en general. Todo lo anterior se traduce en la pérdida irreparable e irremediable de las categorías de presencia

y totalización del pensamiento metafísico. Siguiendo con la desestructuración y desde un análisis del texto, Barthes afirma que la “distorsión” y la “expansión” son dos fuerzas presentes en el discurso narrativo. La primera tuerce las secuencias de la historia y la segunda inserta expansiones impredecibles en medio de estas extensiones: “The units of a sequence, although forming a whole at the level of that very sequence, may be separated from one another by the insertion of units from other sequences –as was said, the structure of the functional level is fugued” (*Images* 118). Esta “fuga” de distensiones y extensiones es lo que entrega a la narración un grado de dinamismo, pero a la vez la hace más exigente para el lector que debe comprometerse con otra forma de lectura. El compromiso es precisamente un elemento fundamental, ya que produce el sentido de goce al requerir mayor entrega y participación activa de parte del lector:

Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (*El placer del Texto* 25)

Por esta razón, la escritura fuera del *logos* se presenta como una de las formas más acertadas para provocar la distorsión bartheana que provoca la fuga o la sollicitación derridiana de la fijeza. Es decir, hacer temblar y estremecer el pensamiento tradicional occidental y su forma lógica de concebir el mundo, violenta y autoritariamente, es la tarea que tiene este nuevo concepto de escritura. Las obras de Eltit son el resultado de este proceso de fuga y sollicitación donde los narradores adquieren cuerpo en el proceso

mismo de escribir. De este modo y siguiendo la estética neobarroca que hemos planteado previamente, analizaremos tres modalidades de textualización en su obra las cuales se configuran por medio del artificio, la parodia y el erotismo como formas de desestabilización de la identidad cultural y sexual que se exhibe por medio de actos discursivos, poses performativas y estéticas desestructurantes de las identidades fijas.

3.2.1 El artificio y la fragmentación repetitiva.

Descentramiento, heterogeneidad, desplome del sujeto único: todas son formas de cuestionamiento que han servido para poner en tela de juicio conceptos que se creían inamovibles e inmutables. Planteamientos que se discuten y debaten en una parte del mundo por algunos filósofos y críticos en un contexto “postmoderno” de la sociedad que hemos llamado *escritura neobarroca* en la obra de Eltit. La “mala visión” producida por daños al órgano retiniano -astilla en el ojo, purulencias, golpe- provoca una falla, una fractura en la categoría privilegiada del conocimiento (*logos*, rey, dios, padre) que instala la duda y la autocorrección de las obras que constantemente se re-hacen: se enuncia y se asevera, pero inmediatamente se niega o corrige lo dicho anteriormente. Todo recurso es válido para mentir, actuar o representar con tal de “provocar la ilusión de una trama verdadera” (*Vaca sagrada* 187). Esto permite que los textos se rehagan continuamente, de modo que la posibilidad de encontrar el original no exista porque cada texto retiene elementos previos. La huella derridiana -donde todo elemento se refiere a otro que no es solamente presente-, se ha trasladado hacia los textos de Eltit, haciendo que las “marcas” se movilicen entre capítulos y textos, entonces, ¿qué es lo que se mantiene? Estas marcas,

estos “residuos de textos”, este constante movimiento que no permite la fijación y la estabilidad, es una máscara, el simulacro de una presencia que se desplaza y que remite a otra que también ha sido desplazada. Nada en los textos permanece porque los personajes son tráfugos, el tiempo es fugaz y el espacio, fisurado. Las marcas se reiteran, pero también se rehacen en cada capítulo y en cada texto ya que cada atentado tiene diferentes contextos y todos son insuficientes.

Hemos afirmado que el cuerpo no es sólo un motivo en la escritura neobarroca, sino que opera como productor de sentido en la materialidad misma del lenguaje. Por ello, Sarduy afirma que

La literatura es [...] un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ellas pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda la literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podía llamarse *escripturalidad*. (*Ensayos* 266)

Este carácter de la escritura, que Nancy similarmente llama *excriptura*, se produce precisamente por el exceso del cuerpo retórico que se exhibe como artificio para liberar el significante del significado. El artificio, siguiendo la postura de Rojas, no significa “vaciamiento de sentido, sino potenciación de la significabilidad del texto” (*Escritura* 377),

ya que el artificio, que provoca el retraso del signo, mantiene al lector en la dimensión de la escritura, esperando por el sentido. Por ello, el artificio depende de un cuerpo lingüístico excesivo que resulte de una proliferación del significante que se encuentra tras un velo que obliga al lector a descorrerlo. Es un proceso de enmascaramiento, de ocultación progresiva, donde es necesaria una operación en el metalenguaje para poder desmontarla; es un trabajo que se realiza en la metáfora, pero no en la tradicional porque ésta es ya metalingüística, sino sobre esta metáfora, dando origen a una metáfora de una metáfora, o una artificialización en extremo. Este recurso es análogo al travestismo antes mencionado, es decir, disfraz sobre un disfraz, ocultación o simulación por la metamorfosis de los cuerpos que se van movilizandopor medio de diferentes atentados en la piel que se extienden a la página, como son la sustitución, la proliferación y la condensación⁶³, mecanismos lingüísticos del artificio que configuran la materialidad física del cuerpo y el texto que provocan la fisura en la piel y en la página, y además instalan la duda en el lector porque todo es mentira, ha sido ensayado como un “espectáculo de aceptación con la mirada capada” (*Por la Patria* 203) para provocar el error de modo que todo vuelva a hacerse, a re-presentarse.

a) Proliferación y exuberancia.

El cuestionamiento a la fijeza del significado provoca el quiebre en su rostro, donde aparecen las grietas que se mantenían ocultas, provocando la aparición de múltiples formas que se encontraban detrás del velo. De esta forma, se puede pensar la identidad desde su narrativa, esto es, desde su relato de construcción y autorreflexión, el

⁶³ Una explicación más detallada de estos conceptos se encuentran en Sarduy, “El barroco y neobarroco”.

cual permite pensar la identidad fuera de las codificaciones previstas por los discursos disciplinarios. Estas subjetividades “con caras perversamente maquilladas para ocultar las huellas de sus verdaderas identidades” (*Vaca sagrada* 85) ponen en duda y en crisis las nociones tradicionales de identidad. Es por esto que los personajes se presentan vaciados de todo imperativo de legalidad, el cual funda sus bases en el conocimiento racional de lo identificable, ya que cada personaje es un desborde que no permite la nominación. Para Sarduy, la proliferación se produce en el exceso, debido a que el significante es fracturado y distanciado del significado, el cual es reemplazado por una cadena metonímica que lo circunscribe, produciendo una exuberancia de términos (“El barroco y el neobarroco” 170). Sin embargo, esta fractura no debe entenderse como una pérdida angustiante y dolorosa, sino como “la ausencia pura -no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia- puede inspirar, dicho de otra manera, trabajar, y después hacer trabajar” (Derrida *La escritura* 257). Esta no-presencia hace posible el trabajo, la “productividad” a través del movimiento y la mutación para así conformar subjetividades múltiples que no soportan la fijeza de los cuerpos.

Para ver de qué forma opera textualmente esta técnica, analizaremos *El Padre Mío* (1989), porque es una de las obras más interesantes y rupturistas de Diamela Eltit. Allí encontramos una proliferación de significantes que concuerdan con el habla de un personaje desestabilizado al máximo. En el prólogo, Diamela Eltit relata cómo conoció a este vagabundo de la zona periférica de Santiago. Sus conversaciones fueron grabadas y se plasmó en escrito directamente desde la grabación que realizó en tres oportunidades⁶⁴.

⁶⁴ Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld tuvieron tres entrevistas con este vagabundo, en 1983, 1984 y 1985 en el mismo sitio eriazo en que habitaba. El contexto fue una investigación acerca de la ciudad y los márgenes en

La presentación es una especie de guía, explicación y quizás re-visión del contexto de *El Padre mío*:

Buscaba, especialmente, captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas como una suerte de negativo –como el negativo fotográfico–, necesario para configurar un positivo –el resto de la ciudad– a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones. (11)

La autora presenta el contexto del relato dentro de un proceso de investigación de los seres marginales de la ciudad: vagabundos. En esta sección, Eltit muestra a los vagabundos de la ciudad desde una perspectiva estética, describiendo lo atiborrado de sus atuendos y la cantidad de objetos que portan. En este exceso de ornamentos, Eltit reconoce el barroco de sus formas: “Esta exterioridad se constituía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso” (12). Es precisamente el exceso el principal factor que constituye a *El Padre mío*: el exceso de ropa, de locura, de nombres, de identidades y de palabras. Los vagabundos transforman la mirada de la autora en esculturas de barro, como ella indica, haciendo de su presencia un elemento estético: “Por esto, era posible enlazar la idea que estaban dispuesto así para la mirada, para obtener la mirada del otro, de los otros y que todo ese barroquismo encubría la necesidad de conseguir ser mirados, ser admirados en la

que visitaban prostíbulos, hospederías, barrios marginales. Todo se documentó en grabaciones y videos. Cfr. *El padre mío* p. 11.

diferencia límite tras lo cual se habrían organizado” (13). Posteriormente, se presenta el encuentro con el padre mío, su lugar de habitación, las condiciones en que vive y también las de su discurso y sus problemas de transcripción, además de las dudas frente al trabajo recopilado: “Desde dónde recoger esta habla era la pregunta que principalmente me problematizaba, especialmente, porque su decir toca múltiples límites abordables desde disciplinas formalizadas y ajenas para mí, como la siquiatria, por ejemplo” (16). La respuesta a esta interrogante aparece casi de inmediato: desde la literatura. Así plantea como real el delirio de un loco, situándolo como un imaginario. Es desde este punto que debemos leer este relato que desde un principio fue pensado como un trabajo estético. Con esto quiero afirmar que, en esa salida a las zonas periféricas de la ciudad, Eltit y Rosenfeld no buscaban un documento histórico o una prueba material de las jerarquizaciones y marginalidades santiaguinas, sino que se plantea como la búsqueda de “una suerte de negativo”, es decir, un trabajo desde la escritura y lo estético, no desde la etnografía o la antropología. El bautizo de Eltit al darle como nombre “Padre mío” es por la relación filial que entabla, convirtiéndose en hija que hablará por el padre, pero no con el propósito de nominarlo para fijarlo en una identidad “identificable”, sino para darle una categorización masculina a quien posee el control total pese a su discurso delirante.

La nominación del padre mío, a su vez, se disemina en otros nombres que corresponden metafóricamente a los poderes causantes de la ruina del sujeto. Esta explosión y carencia de identidades hacen del nombre propio un significante completamente inestable y fracturado, al igual que su propio discurso: “El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, es el mismo jugador William Marín de Audax Italiano, el mismo. El es el señor Colvin, el señor Luengo el rey Jorge, uno de ellos, [...]” (29). Esta

repetición obsesiva de nombres se produce en *El Padre mío*, provocando la diseminación de un significante ausente –el personaje no tiene nombre- por medio de diferentes nombres alusivos al poder. Se relaciona con esa búsqueda o deseo, que es también deseo de escritura que se materializa en el significante obsesivo por el poder: “El Padre Mío, en uno de sus cargos, fue Fiscal Hospitalario, Receptor de Abastecimientos y Director Hospitalario, uno de sus cargos. Él da las órdenes generales de las Fuerzas Armadas aquí en el país. Fue cónsul y todavía lo es y Representante Bancario” (48). La conciencia fragmentada de esta personalidad esquizoide se reconoce en el lenguaje que domina todo el cambio de expresión del sujeto. De este modo, el nombre propio como concepto se desplaza en dos niveles completamente opuestos; por un lado nos encontramos con la carencia de nombre del sujeto del relato, mas desde esa carencia absoluta, culmina en una explosión de nombres, juego de significantes que no tienen un inicio y un término. Recordemos que no hay una historia “legible” que podamos seguir, ni una estructura de sentido organizacional. Todo el discurso del loco es un movimiento constante de fluidos verbales que no permiten la interpretación única. La primera habla del loco se inicia con un imperativo “soy el hombre que voy a dar las órdenes aquí yo. Voy a dar las órdenes en el país” (23) donde se confunde con quien será el padre mío, el golpista Pinochet, pero más adelante asume que será otro el padre mío quien da las órdenes ilegales. En esta habla se confunde con personajes de la farándula (el argentino Ledesma) y reconoce que él ha sido “planeado”. Este concepto de estar planeado tiene diferentes significaciones, dependiendo del tipo de delirio. Por ejemplo, quiere expresar que intentaron matarlo y/o que dieron órdenes para matarlo; también insinúa que le hicieron alguna trampa para robarle. La segunda grabación realizada un año después, se inicia identificándose como

Carlos Gardel, pero continúa afirmando que él fue “planeado” por gente importante que lo quería silenciar. Un dato importante es que dentro de su delirio, reconoce su estado de desestabilización física: “Ya que después me voy a poner a prueba, cuando me reponga [...] ya que lo único que me falta es recuperar la firmeza de mi cuerpo [...]” (40). La tercera grabación, un año después de la segunda, se inicia nuevamente con la figura del Padre mío como eje estructurador de poderes dentro de la Administración. En estos tres años el delirio del personaje no ha variado, pero logra una conexión con el otro por medio de la segunda persona, para corroborar que sus “explicaciones” son entendidas: “Yo volví a escapar de la mortandad dictada por el hombre -¿qué más claro que los que le estoy explicando?” (60). El personaje, frente al miedo por “estar planeado” por lo que está hablando, pide a sus interlocutores ropa, pero buena ropa: “-¿saben lo que me hace falta?- Una indumentaria en condiciones [...]” (60) para llevarlos donde otras personas con “buenas indumentarias” (63) porque son personas importantes, que dan las órdenes en el país. Es por ello que es cierto que el padre mío es la metáfora del “Chile entero y a pedazos” (17), como afirma Eltit en su presentación, pero también es la metáfora encarnada del poder, donde el personaje se reconoce como un padeciente por no tener una indumentaria “en condiciones”, es decir, no ser visto como lo demás, reconocerse en el margen por “estar planeado”. La última habla finaliza con una frase que deja pensando: “Yo llevo mi existencia en estas condiciones sabiendo lo que les estoy explicando yo” (70).

El sujeto presenta en su habla esquizoide las redes de poder que manejan la sociedad y que pasan muchas veces inadvertidas. Por eso señala que él mismo es testimonio, ya que estas redes de poder se han in-corporado convirtiéndolo en el discurso

que leemos, en el loco que es testimonio, en la performance del poder que se imprime en su discurso fisurado. Para Morales, el habla del loco tiene un trasfondo verdadero, real, ya que el loco, al igual que la figura griega, porta en su delirio, una verdad, que sería “la verdad del loco” (“La verdad” 201) Y la primera verdad del loco es que su relato es una metáfora de la dictadura. Ya Eltit lo había adelantado en su presentación:

Es Chile pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de las ideologías. (17)

Sin embargo, el discurso del loco esconde otra metáfora. Es cierto que es Chile, porque es el contexto en que se encuentra el loco al momento de la entrevista, pero recordemos que el loco no relata una verdad. No puede hacerlo porque un loco no puede, psicológica y jurídicamente, ser testigo, sino que, como afirma el mismo personaje “Debería servir de testimonio yo” (57): él mismo, su presencia, su exposición física al mundo es el testimonio, no sus palabras. ¿Qué testimonia el padre mío? El poder en toda su magnitud. El lugar de enunciación es la dictadura chilena, pero su discurso pone en escena lo que Foucault afirmaba acerca de que el poder no tiene titulares: “Nadie, hablando con propiedad, es su titular, y sin embargo, se ejerce en determinada dirección con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene” (*Un diálogo* 15). El Padre mío es la figura autoritaria, un

usurpador que está rodeado de cómplices. El Padre mío es el poder que está en todas partes.

b) Sustitución y distanciamiento del signo.

La sustitución del signo como mecanismo neobarroco de artificialización es otro elemento importante para producir un quiebre en el significado. En este proceso, se realiza un trabajo a nivel del signo donde se produce un quiebre entre el significante y el significado pero, a diferencia de la proliferación, el significado ha sido sustituido por otro que está alejado de él y que sólo funciona dentro del contexto de la obra. Muchas son las sustituciones en la obra de Eltit, pero analizaremos sólo *El infarto del alma* (1994), otro proyecto artístico y estético que no intenta convertirse en testimonio etnográfico o histórico y que refleja, por su carácter completamente fragmentario, los quiebres no sólo del signo lingüístico, sino también en la conformación misma del texto que rompe con la normativa de los géneros literarios. No nos hallamos en un sitio erizado como en *El Padre Mío*, sino en el encierro de un hospital psiquiátrico donde los personajes se exponen mudos frente a una cámara fotográfica. Diamela Eltit junto a la fotógrafa Paz Errázuriz, hicieron un viaje al Hospital Psiquiátrico Phillippe Pinel en el pueblo de Putaendo, ubicado cerca de la cordillera en la Quinta Región de Chile. El “Diario de viaje” tiene como fecha el viernes 7 de agosto de 1992, cuando Eltit relata su experiencia respecto a la visita al hospital. Es un psiquiátrico creado en los años 40 para albergar tuberculosos, pero una vez superada la enfermedad, sirvió como manicomio a pacientes de todo el país, “Enfermos residuales, en su mayoría indigentes, algunos sin identificación civil” (9). Esta es una de las obras más complejas de Eltit, ya que no se trata sólo de un texto de ficción

cercano a la narrativa, sino que va acompañado de fotografías de Errázuriz, quien asistió en diferentes ocasiones a fotografiar a los asilados. La obra está compuesta de catorce fragmentos o “apartados” donde cinco de éstos tienen como título “Infarto del alma”, cuatro se titulan “La falta” y aparecen algunos fragmentos intercalados: “Diario de viaje”, “El otro, mi otro”, “sueño imposible”, “Juana la loca”, “El amor a la enfermedad”. Están escritos en primera persona y ubicados a la izquierda de la página. Junto a los textos, en el lado derecho, encontramos 38 fotografías en blanco y negro, 35 fotos corresponden a rostros y 3 a espacios en el hospital. *El infarto* muestra de qué forma el amor se manifiesta en estos personajes que se encuentran fuera de la sociedad normalizada, catalogados como residuos, sin identificación ciudadana -al igual que L. Iluminada y el Padre mío- y que sólo tienen como posesión ese “amor loco”, exceso de amor o amor desbordado que quieren manifestar en todos los rincones de ese edificio. El hospital psiquiátrico, perfecto símbolo del panóptico que habíamos analizado, es un significante obliterado al encontrar en los rincones, en los pasillos descuidados del ojo del celador o en la cámara de Paz Errázuriz, el lugar propicio para la expresión de este amor que desborda el disciplinamiento. Pero también se habla de otro tipo de amor, el amor a las letras que hablan del “amor loco”. De ahí que Eltit afirma que “Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra” (12). Estamos entonces frente a un proyecto de dos autoras con un registro doble –letra y foto- que se desdoblan para crear otros registros más alejados de su definición convencional, como el diario, la poesía, el ensayo, y que intentan mostrar este amor loco que es una inquietud que pertenece a ese amor a la literatura, a la palabra que Eltit anunciaba previamente y que intenta explicar con una pregunta: “¿Qué sería describir con palabras

la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado?” (10). La respuesta a esta pregunta que una de las autoras se plantea es precisamente el foto-libro que le(v)emos. A través de la palabra, al amor, la locura y la fotografía podemos ingresar en ese encierro y en la fisura que ese amor de los locos nos expone. Es este sentimiento trágico que Rougemont explica:

El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de la pareja. No es el amor logrado. Es la pasión del amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental (15).

El amor que aparece en las fotos y las palabras es un significante separado del contexto del amor clásico, del amor feliz y heroico de las novelas tradicionales o del *best seller* y que nos muestra un amor no logrado que se articula mediante diferentes mecanismos de disciplinamiento que se han incorporado en estos personajes. El encierro es lo más visible, por ello las autoras resaltan los rostros deformados, los ojos vidriosos y nos hablan del color oscuro producto de los medicamentos que representan, en sus cuerpos frágiles, el sistema que intenta normalizarlos o, en muchos casos, al menos, mantenerlos al margen.

El quiebre del signo aquí se produce por medio de dos tipos de fragmentos que permanecen a lo largo de la obra. El primero es “El Infarto del alma”, que son cinco

cartas, abriendo y cerrando la obra, intercaladas con el poema “La Falta”, que son cuatro fragmentos de cuatro versos, que mezclados producen un cierto ritmo dentro de la obra. Las cartas están escritas en primera persona y tienen una voz femenina que se dirige a un amado ausente y que expresa su tormento amoroso. Las cuatro primeras cartas se inician con el encabezado “Te escribo”, donde la voz femenina vuelca su pasión absoluta por la pérdida del amor que se convierte en locura por la ausencia del amado. En la primera carta vemos una subjetividad completamente atormentada que relaciona la pérdida del amado con la torcedura de la mano que produce esta escritura quebrada: “¿Con qué derecho hubiste de torcer el curso de mi mano?” (5). La mano torcida augura una catástrofe porque el curso de la vida será una “extensa corrupción” (7). El tono de las siguientes cartas es más o menos similar, excepto la última carta con que se cierra la obra. Aquí la voz ya no se dirige a un “otro” o un “tú”, sino que escribe para ella misma: “Besaré mi propia boca fugazmente apenas se produzca la primera distracción de la noche” (85). El amado ha sido expulsado del deseo que ahora se vuelca hacia ella misma afirmando que “no deseo más que mi propio deseo” (85). Luce Irigaray habla de un tipo de escritura femenina en que la inscripción del cuerpo femenino se textualiza en un lenguaje marginalizado y reprimido por los principios de racionalidad y lógica de un orden simbólico masculino. Para la filósofa francesa, la sexualidad femenina es plural debido a que los órganos sexuales son múltiples y permiten que el cuerpo se pueda tocar a sí mismo, abriendo el espacio de clausura que los modelos masculino dominantes han mantenido sobre los cuerpos de las mujeres. Por ello, la voz femenina de la carta nos remite a ese tipo de amor hacia uno mismo, o en palabras de Irigaray: “When you say I love you –right here, close to me, to you- you also say I love myself. Neither you nor I

need to wait for anything to be returned” (“When Our Lips” 70). El deseo ya no se canaliza hacia otro, sino hacia sí mismo transformándose en escritura.

“La falta”, que se encuentra después de estas cartas, donde el objeto amado ya se encuentra ausente, son tres pequeños fragmentos de cuatro versos que comenta ese vacío que se metaforiza con el hambre:

El hambre se cuelga de la punta de mi lengua
Más de 100 días, 24 noches y el hambre crece y
Se retuerce y gime como una mujer enfurecida (49)

En la punta de la lengua se encuentra la falta de la frase, de la palabra que no se puede expresar, porque hay una falta, un vacío en el significante que se representa con la sensación de hambre ¿hambre de qué?... comida, amor, palabras. La exageración del tiempo representa precisamente el aumento del deseo y, por lo tanto, del hambre. A medida que avanzamos en la obra, “La falta” reaparece más hambrienta para anunciar:

Las horas suman 35 días, 200 noches
Ya no sé cuál esperanza sostiene a mi cuerpo
En medio del hambre, del hambre, del hambre
Ah, otro minuto. 100 noches, 400 días. (59)

“La falta” es la poetización del carácter indigente por la pérdida del amado, del sentido y la reescritura de las fotografías de esos cuerpos abandonados y reclusos. Pero

no hay victimización porque no se presenta como un “pobre hambriento”; es por ello que “el hambre” es un signo del deseo que, dicho en palabras de Deleuze-Guattari explica que: “el signo del deseo nunca el significante, está en los mil cortes-flujos productivos que no se dejan significar en el rasgo unitario de la castración, siempre un punto-signo de varias dimensiones, la polivocidad como base de una semiología puntual” (*El anti-Edipo* 117). El hambre, la falta, es parte constitutiva de estos cuerpos desde antes del nacimiento, como lo afirma el último poema:

El hambre estaba allí, antes de mi nacimiento.

Mis camaradas sufren 1000 días, 525 noches.

Malhaya vida. El cuerpo, el alma, hambreados. (83)

Las cartas y “la falta” son la experiencia fragmentada del yo que se representa en el trozo de la letra, del discurso y de ese pedazo de pan que consumen cada mañana, ya que la subjetividad no se asume como unitaria, sino “infartada” por el deseo obsesivo hacia el otro, hacia el amado siempre ausente que es la propia escritura.

c) Condensación y ausencia del significado.

La proliferación y la sustitución son mecanismos de artificio en que el signo es exacerbado y fracturado para provocar el enmascaramiento y la torcedura del signo. El último mecanismo de artificio que discutiremos es la condensación, donde dos elementos, que pueden ser fonéticos, visuales o textuales, chocan y se fusionan de tal forma que emerge otro elemento que provoca un efecto simulado. Es un enmascaramiento absoluto

debido a la desfiguración y descomposición completa de las palabras y/o el texto en el plano denotativo, obligando al lector a penetrar profundamente los diferentes niveles discursivos, para activar la lectura del texto.

Para este análisis, nos centraremos en la obra *Puño y Letra* (2005) donde una voz narrativa, que es la misma autora, aparece en forma sistemática en el juicio oral que se llevó a cabo en Buenos Aires contra el chileno Enrique Arancibia Clavel por el asesinato del ex general del ejército Carlos Prats y su esposa Sofía Cuthbert. El proyecto está contextualizado en la represión que sufrió Chile y que toma como fecha clave el 1974, año del asesinato de Carlos Prat, que marca la institucionalización de los abusos realizados por la dictadura: “Ese año sombrío, el año del bombazo en Buenos Aires, instauró el tiempo deliberado y sistemático de las torturas, de las balas, los asesinatos, los despidos, las desapariciones, los nuevos requisitos” (183) que moldean al cuerpo de Chile dentro de los parámetros del nuevo orden militar. El texto está armado con diferentes secciones. La primera parte es la presentación, donde la autora-narradora-testigo explica a los lectores por qué decidió escribir este juicio: “Cuando el juicio terminó comencé a pensar, vagamente, en la posibilidad de organizar un libro. Lo hice porque el escenario jurídico que había presenciado se negaba a abandonarme” (13). Cada uno de estos textos yuxtapuestos van presentando diferentes informaciones que nosotros, como lectores-jueces, necesitamos para emitir nuestro propio juicio. En un primer nivel se encuentra la narradora-testigo que entrega sus impresiones al inicio con la “Presentación” y, al final, con “Tranversal-mente”, luego la narradora-testigo presenta los detalles de la vida de Arancibia Clavel extraídos del juicio. Posteriormente, el capítulo “Textualmente” incluye las declaraciones de Zambelli, donde vamos descubriendo la relación con Arancibia

Clavel y la farándula argentina. “Alegato” incluye la querella de la familia Prats y “Transversal-mente”, que explica su visión del año 1974. Todos los documentos van armando paulatinamente el juicio de una experiencia que no se puede narrar, debido a su violencia y falta de justicia.

A pesar que tenemos a una autora, Diamela Eltit, que se convierte en narradora y testigo de este juicio, podemos observar que su autoridad se va diseminando rápidamente después de la “Presentación” para traer las voces de otras figuras que no están, como es la carta de Pinochet, donde se corrobora la traición que el dictador ha cometido como verdadero culpable del asesinato. También los textos jurídicos hablan desde la legalidad que mostrando que las herramientas legales son insuficientes para lograr justicia respecto a este horrible homicidio. Como afirma Sotomayor, se trata entonces de un “ajusticiamiento, donde la espectadora comparece como ‘una más’ del pueblo chileno, hace el reclamo respecto a la insuficiencia de la escena jurídica” (“Juzgar un juicio” 1021). Por ello, la voz de la testigo se erige en la primera parte como una voz privilegiada para luego fundirse con las otras voces. Su presencia en el juicio no es la voz autorizada de un jurista, sino la del “huérfano” que define Cánovas, como “este sujeto vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973” (39). La testigo es una huérfana en este sentido porque el horrible año de 1974 en que matan al coronel Prat, también matan el legado de Chile, junto a miles de otros chilenos, todos madres, padres y hermanos. Por ello se necesita esta voz para mostrar este “rencor antiguo, enteramente chileno” (*Puño y letra* 21) a través de sus percepciones y documentos respecto a este proyecto. El resultado es también un montaje que debemos interpretar –como lo ha hecho la testigo antes de la escritura- donde “lo

montado interrumpe en el contexto en el cual se monta, ya que requiere una reconstrucción donde la actitud de narrar se vuelca sobre sí misma para establecer una relación afectiva y ética sobre su propio relato” (Barrientos "El juego" 198). El capítulo llamado “Enrique, Juan, Juan Felipe, Luis Felipe, Miguel” muestra más claramente el alejamiento del signo, en este caso, del culpable, Enrique Lautaro Arancibia Clavel, que es analizado por la testigo desde el lugar del miedo antiguo que resurge” (*Puño y letra* 21). Es una especie de cronograma de la vida del acusado y de sus impresiones, como testigo presencial en el juicio, donde la testigo lo relaciona desde un principio con el espectáculo y la representación, reconociendo en él una imagen estereotipada: “Ubicado plenamente en la sala, en el centro que será su escenario, pareciera que estuviese actuando la ficción cinematográfica de un soldado capturado [...]” (21). Es por ello que Arancibia Clavel no es un personaje creíble y la narradora-testigo afirma, en reiteradas ocasiones, que es un “pájaro de cuentas” (22), como un hombre a quien por sus características hay que tratar con sumo cuidado. Es una figura escurridiza, movable, ilegítima, haciendo el trabajo sucio de los militares, por lo que no podemos saber si Arancibia Clavel dice o no la verdad porque no es un personaje confiable. Desde la mirada en la escena del juicio, hasta su vestuario, todo es una representación y él lo sabe, porque, según el juicio, Arancibia posee múltiples identidades, todas relacionadas con la violencia militar. Arancibia Clavel se constituye por una falta constante en su vida, ya que fue un hijo de militar, pero él mismo no logró serlo, por eso ingresa como civil a la DINA, “pero en este juego severo con su carencia de ser o, al revés, en su deseo de alcanzar una identidad, fue produciendo una catástrofe humana” (29). En su búsqueda obsesiva de una identidad que nunca logra alcanzar provoca los daños más crueles en

esos tiempos de dictadura: secuestros, torturas, desapariciones. Arancibia es una falla, porque a pesar de ser encontrado culpable, exhibe con su presencia el vacío de los verdaderos culpables que deberían estar en el banquillo de los acusados que son los militares de verdad y no una “mala copia” de alguien que quiso serlo. Allí falta Contreras, Iturriaga Neumann y sobre todo Pinochet, el verdadero culpable. Es por ello que Arancibia no es llamado a testificar en este texto, no importa su presencia ni su voz porque sabemos que es una representación muy bien aprendida. La narradora-testigo no le dará lugar en este otro juicio, el juicio de nosotros, los otros testigos.

El capítulo “Las contradicciones de Zambelli. Crimen y farándula” muestra el escenario jurídico de la declaración de este testigo quien es llamado a declarar por su relación sentimental con Arancibia Clavel. Zambelli trabaja en diferentes teatros en Buenos Aires como coreógrafo y bailarín, y es allí donde conoce a Arancibia que era un visitante frecuente de esos lugares. Zambelli mantiene la misma dinámica teatral mientras es interrogado, representa un juego lleno de contradicciones sobre acontecimientos, dineros recibidos y fechas que no permiten llegar a una conclusión creíble acerca de los hechos, pero sí de su relación íntima con el acusado. Este testigo vive sólo para el teatro, como afirma reiteradamente, por esa razón desconoce completamente las acciones de Arancibia. Durante el proceso, Zambelli va construyendo una identidad por medio de diferentes repertorios artísticos, por lo que su figura representa un estereotipo de la espectacularidad, pues el teatro y la política son sus escenarios; y Zambelli lo representa muy bien al transferirlo a este escenario jurídico. La declaración de Zambelli no es sólo la representación de una farsa, sino también lo es la construcción de la identidad de

Arancibia, esta vez mediada por las luces y el satín de las revistas bonaerenses. Así declara conocer a Arancibia por primera vez:

Zambelli:

[...] Después que terminó Susana, yo seguí haciendo la temporada de verano porque ella no quería que yo me vaya, para que quedara para el invierno del 75. O sea para la temporada oficial. Bueno, y ...él me paró y me dijo: “Vi el espectáculo, me pareció bárbaro, bailás muy bien”. “Bueno, muchísimas gracias, ¿cuál es tu nombre?”, él me dice” “Juan”. Este... “¿A qué te dedicás?”. Me dice que es corresponsal del *Paris Match*. Esas fueron las palabras. Yo estaba muy apurado porque tenía que volver al teatro y me dice: “Si vos querés, dame el número de teléfono”. Le di el número de teléfono y se lo di mal el número de teléfono. Se lo di mal a propósito. (*Puño y letra* 46)

Diamela Eltit, como testigo-narradora, selecciona precisamente esta declaración porque representa la imposibilidad del proceso de construcción de una verdad y, por ende, de justicia. El tribunal de justicia es transformado en un teatro donde la fuerza de ley es precisamente el quiebre del escenario judicial.

La falta que hemos anunciado se representa por medio de la carta de Pinochet al General Prat que la narradora-testigo inserta inmediatamente después de la “Presentación”. Esta carta muestra una relación íntima en la que Pinochet utiliza las palabras “querido” y “amigo” que comprueban la relación de amistad que existía entre ellos, ya que expresa que “es mi propósito manifestarle –junto con mi invariable afecto

hacia su persona- mis sentimientos de sincera amistad” (17). La carta tiene como fecha el 07 de Septiembre de 1973, tres días antes del Golpe de Estado, por ello, como afirma Sotomayor, Pinochet comparece a este juicio en el texto *in absentia*, “a través de su carta enviada a Prats, que ubicada en el pórtico de esta novela adquiere el paradójico valor del falso testimonio equivalente a la traición” (1015). Sabemos quienes son los culpables, pero no se encuentran presentes en el juicio, conocemos a Arancibia Clavel, pero no su testimonio directo, sino mediante la narradora, Zambelli y la única grabación puesta en los documentos, sabemos quien es el culpable de traición, por la carta de Pinochet, es decir, toda la obra está dispuesta como una maquinaria que intenta encontrar una justicia que huye a cada instante. Los documentos judiciales, las impresiones de la testigo, los alegatos, son posibles vías para la búsqueda de una justicia que se hace inalcanzable. Por eso, frente a la pregunta que plantea Felman, “How is the act of writing tied up with the act of bearing witness? Is the act of reading literary texts itself inherently related to the act of facing horror?” (14). Si el testimonio está lleno de vacíos y silencios, es el arte quien recupera la voz para posibilitar la representación de lo incomprensible del sufrimiento vivido. El resultado es un texto completamente diverso que no podemos clasificar como novela, ensayo o testimonio pero, que sin embargo, expresa en forma muy profunda la “alevosía que no cesa” al dar el veredicto final, que es reclusión perpetua. La rabia íntegramente chilena que invade a la narradora-testigo es la falta, la falla en el juicio porque “No están los otros” “faltan los militares ‘de verdad’. Son cuerpos ausentes y, no obstante, cruciales para conformar una escena definitiva” (D. Eltit *Puño y letra* 30). Carlos Prat y el desmembramiento del cuerpo de su esposa producto de

la bomba simbolizan la fractura moral, ética y corporal de la violencia en los cuerpos de cada uno de los chilenos:

Aprendimos a destruirnos. Un enorme contingente deambulando en la ciudad, atravesando espacios públicos, sorteando el soplaje, travistiéndonos en nada, luchando por la pervivencia económica, buscando desesperadamente llegar a convertirnos en seres grises e insignificantes a costa de consumir en nosotros mismos, en un pedazo de nosotros mismos, la ira y la pena. (188)

Es por ello que el desplazamiento y la condensación como la técnica que domina completamente esta obra, es el principal elemento. Los verdaderos culpables no se encuentran, el acusado se encuentra *in absentia* (Sotomayor), el tribunal es una sala de teatro y el juicio no es penal, sino político: El culpable no es Arancibia Clavel, es Pinochet; el General Prats no es la víctima, somos todos los chilenos; el juez no es quien dicta el fallo, somos los lectores de esta obra. La figura de Prats como víctima de un asesinato tan atroz también es signo de algo más allá del hecho, no sólo el cruel asesinato, sino que representa a todo el cuerpo chileno. Los cuerpos de dos personas anónimas encontradas en una acequia en ese mismo año que se narra al final de la obra y el desmembramiento del cuerpo de la esposa del General producto de la bomba es una metáfora real y perversa del cuerpo nacional también desmembrado por la dictadura. La reclusión perpetua como dictamen del fallo no completa el vacío de los verdaderos culpables, por eso la rabia de la testigo, que es la alevosía nacional por no conseguir una cura para nuestros cuerpos desmembrados.

La condensación ocurre por la fusión de diferentes elementos para producir un efecto de enmascaramiento mediante un movimiento del punto de vista. Por ello, el texto se constituye por una serie de diversos discursos, como son el testimonio, la carta, el relato íntimo, entre otros, ya que como lectores, debemos relacionar esos textos con otros. La narradora-testigo es el juez, el año 1974 es la dictadura chilena, Prat y su esposa somos los chilenos y el verdadero asesino, el ausente, se presenta a este juicio por medio de la carta: Pinochet. Todas las condensaciones y ausencias han sido develadas para mostrar al verdadero culpable. La testigo abandona la sala después del fallo y la alevosía sigue con ella, y nosotros también a su lado arrastrando “la cicatriz que encubre la herida mortal que [nos] atravesó el alma de manera irreversible” (189).

3.3 Parodia y distorsión del sentido.

Las técnicas de proliferación, sustitución y condensación no actúan en forma aislada en los textos, sino que se van entretejiendo para conformar un texto más complejo que tiene como una de sus finalidades producir el enmascaramiento y distorsión del sentido.

El interés por el concepto de la parodia ha aumentado debido a lo que se ha llamado “estética posmoderna” que, para efectos de esta investigación, preferimos llamar “escritura neobarroca”. El recurso de la parodia aparece ya en la Antigüedad Clásica relacionado con la imitación burlesca, pero no era considerado un recurso importante dentro de los géneros literarios, ya que si el arte, según la línea aristotélica, supone una

imitación adecuada de la realidad, la parodia no puede considerarse arte, pues imita otro artefacto, en este caso, las palabras de otro, y por su tono burlesco, subvierte la naturaleza de la mimesis. Muchos han sido los estudiosos de la parodia, y por ello citaremos a los más importantes para nuestro análisis, comenzando con los postulados de Bajtin quien, desde la idea del carnaval, afirma que las festividades de los pueblos se relacionan con un orden oficial impuesto. Por ello, el carnaval intenta alterar ese orden en el lenguaje por medio de “un habla que expresaba sobre el mundo y sobre el poder sin evasiones ni silencios” (242). La expresión popular era un lenguaje lúdico que parodiaba las formas oficiales, y que para Rojas consiste en la “producción de ‘identidad’ de aquél que sólo puede objetivarse a sí mismo alterando (en ocasiones hasta la monstruosidad en una especie de singularidad absoluta que resulta en una desviación) las formas sancionadas positivamente por la autoridad o por los patrones culturales dominantes” (*Escritura* 76). Así el pueblo se encontraba en el borde, pero no completamente excluido, sino fuera de la seriedad oficial, entendiendo el “yo” como una impostura que resultaba del desplazamiento que se reelabora como un injerto, haciéndolo existir como una mascarada del lenguaje. La parodia de las oposiciones binarias es un intercambio estético de las identidades que ponen en cuestión la idea de trascendencia por medio de un realismo grotesco que expone aquella realidad por medio de máscaras degradadas, constituyendo una forma de teatralización y desfiguración del discurso.

Para Genette, la parodia es el segundo grado de la literatura y “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]” (*Palimpsestos* 72). Aparece con mayor fuerza dentro de lo que se conoce como estética postmoderna o post-vanguardia, y es uno

de los elementos centrales de la escritura neobarroca como símbolo de la crisis epocal. El ejercicio de la parodia es fundamental como práctica metaliteraria, intertextual y de auto-reflexión, producto de una reelaboración de la tradición paródica occidental de origen ritualista y popular. Posee ciertos procedimientos formales como la transversalidad, la retorización de las formas, la heterogeneidad y la hiper-teatralización de la representación misma, la cual requiere una operación de lectura que evoque al supuesto modelo original y una interpretación imaginativa que se aleja de ese mismo modelo. Para Severo Sarduy, la manera es a través de un “operador de lo heterogéneo” (*Ensayos* 84) que rompe las reglas de la norma, une diversos espacios, deforma las apariencias y multiplica los puntos de vista mediante diferentes vías de acceso, como vimos con las técnicas anteriores, conformando una experiencia neobarroca que se rige a partir de una lógica del fragmento y ruina y que no puede recrear una unidad perdida. Por ello, Sarduy afirma que “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, el soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (*Ensayos* 209). Entonces, parodiar el lenguaje es subvertir el orden preestablecido de las cosas trabajando con el material lingüístico como medio de comunicación que ha establecido relaciones de subordinación.

Para Linda Hutcheon, “Parody, therefore is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (*A Theory* 6). El reconocimiento de esa inversión irónica es lo que llama *parodic intent*. Por otro lado: “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”(6). La parodia es fundamentalmente intertextual,

ya que necesita de la superposición de dos textos para obtener el efecto grotesco. Se trata de una repetición con una distancia crítica que permite la ironía. Este aspecto es fundamental para nuestro posterior análisis, ya que la parodia cuestiona la idea de trascendencia de la unidad absoluta por medio de un realismo grotesco donde la representación degradada expone aquella realidad como una máscara cuya función no es cubrir una realidad, sino mostrar los roles y jerarquías que sostienen el frágil orden social. Por ello la parodia se presenta como una fuerza subversiva y no simplemente un juego de imitación burlesco respecto a un original, porque hace aparecer a aquéllos que no están representados en la sociedad. De allí que Hutcheon defina la parodia como una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la “inversión irónica”; es decir, la parodia es una repetición con distancia crítica: la imitación no pretende la similitud sino la diferencia (35). La ironía permite la inversión de los elementos del código parodiado y muestra la dramatización de dicho código de modo que el lector pueda marcar una distancia entre lo parodiado y la parodia para interpretar y evaluar (31). Por lo tanto, para la autora representa un factor fundamental la participación del lector, ya que sus herramientas extratextuales juegan un rol de coautoría de un texto que carece de centro y se configura como una aglomeración de voces. El papel del escritor, por otro lado, consiste en entregar las pistas necesarias para que triunfe la parodia: “The structural identity of the text as a parody depends, then, on the coincidence, at the level of strategy, of decoding (recognition, interpretation and encoding)” (34). Para que la parodia funcione tiene que ser entendida y decodificada en manos de un lector que ya es cómplice del *parodic intent*.

De este modo y a base de las diferentes críticas analizadas previamente, el análisis de la parodia en los textos de Diamela Eltit tendrá como sustento el discurso paródico que se basa en el reconocimiento constante, no circunstancial, de un pre-texto originador que puede aparecer de diferentes formas: muchas obras de un mismo autor, obras de otros autores en una obra de otro autor, una obra de un mismo autor, etc. Así la relación paródica entre texto y pre-texto se caracteriza por el distanciamiento irónico que se configura por medio de diferentes recursos extratextuales, satíricos, lúdicos, serios, etc., pero no como una repetición parasitaria, sino como una transgresión constructiva que puede reevaluar el pasado para reactualizar discursos previos, o bien para auto cuestionar el discurso mismo que se está elaborando. De este modo, lo grotesco y la metaficción son elementos importantes para configurar una parodia que no tenga por finalidad la provocación de la risa, sino más bien la deformación de los cánones preexistentes.

En el capítulo anterior, analizamos las diferentes formas de marginalización que presentan los personajes en la obra de Eltit. Sin importar la forma en que habitan el margen, se caracterizan por la desfiguración mediante la exageración y la abyección. Por esa razón, afirmamos que se trata de personajes monstruosos, ya que además de exuberantes, también participan de la animalidad, como L.Iuminada que se metamorfosea en vaca, yegua, potranca y emite sonidos guturales mientras se expone a la luz del luminoso. Lo mismo sucede con la madre de *Los trabajadores de la muerte* que se asimila a una rata o un topo ciego al vivir en un agujero. Francisca Lombardo, de *Vaca Sagrada*, se identifica con una perra parturienta que deja un hilo de sangre mientras se arrastra por el suelo. Lo grotesco también se manifiesta en la deformidad de los personajes, como L.Iuminada que tiene la cabeza rapada, su cráneo hundido, la mano

quemada y los brazos cortados; el hijo sudaca producto del incesto entre los hermanos es un monstruo que irá a la venta; el hijo baboso que se arrastra a los pies de la madre en *Los Vigilantes*; los rostros deformes de los pacientes del psiquiátrico en *Infarto del alma*, entre otros. En todos ellos podemos encontrar que sus cuerpos no corresponden a las valoraciones estéticas de coherencia, completitud y homogeneización del mercado neoliberal, sino que se presentan fragmentados y deformados. La violencia histórica, la catástrofe que se sintetiza con el Golpe de Estado en Chile, ha provocado lo que Patricio Marchant llama el golpe a la palabra:

Un día, de golpe, tantos de nosotros perdimos la palabra, perdimos totalmente la palabra. [...] la realidad produjo una nueva escena de escritura. Escena que teóricamente así se define: abandono de la problemática del sujeto, trabajo en la cuestión de los nombres; y porque escena, ningún *logos*, doctrina o razón –o peor: una “personalidad”- que domine. (348)

Golpe que da fuerte en los rostros produciendo la monstruosidad en el aspecto físico y la fractura de la lengua en la comunicación, porque ¿cómo se puede narrar el horror? Obviamente que no existe un género, un estilo o una técnica, sino balbuceos, sonidos inconexos, gritos. Es por ello que al quedarse sin habla, el proceso de reflexión sobre la misma escritura se hace imprescindible, a fin de configurar una identidad lingüística que refleje el golpe y el quiebre al cuerpo, a la identidad y al texto.

La metaficción es entonces lo que permite la autorreflexión del proceso de escritura que para Linda Hutcheon es constitutivo de la novela moderna que se inicia con

el Quijote: “Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just a serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass” (*Narcissistic* 25). Por ello, la metaficción tiene dos pilares fundamentales, las estructuras lingüístico-narrativas y el rol del lector, siendo este último primordial en el proceso de la metaficción, ya que con la intención de que éste reconozca nuevos códigos, su papel comienza a cambiar y ya no controla el texto “the reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is toward the novelistic world he is creating through the accumulated fictive referents of literary languages” (25). Es por esto que la parodia no sólo es una imitación burlesca, sino que –como afirma Hutcheon- es un proceso de autorreflexión de la misma escritura, siendo el *mise en abyme* o “construcción en abismo” una de sus formas más importantes, como veremos en las obras que aquí se analizarán.

La locura es un tema fundamental en las obras de Eltit, por ello *El Padre Mío* que estudiamos previamente y *El Infarto del alma*, son las obras más rupturistas de nuestra autora. De larga data de estudio, la locura ha sido explorada de forma diferente, pero en todas ellas (excepto en la Antigua Grecia), el loco ha sido considerado una anomalía que debe mantenerse al margen. El destino del loco revela las contradicciones de esta racionalidad neoliberal que se proclama humanista donde la racionalidad instrumental ha promovido “saberes” y “técnicas” que tienen como finalidad desplazar y/o neutralizar estas mismas contradicciones por medio de la privatización o el secuestro en instituciones de marginación, llámense asilo, prisiones, hospitales, hospicios, casa de orates, “open door”, entre otros. Para Foucault, la locura ha pasado por muchos procesos de análisis, pero siempre asociada a la idea de perversidad que conlleva el loco. Es por ello que su

análisis ha sido apoyado por un discurso jurídico y médico que tiene dos polos, uno expiatorio y otro terapéutico que responden a la idea del “peligro”:

De manera que tenemos, finalmente, dos nociones que se enfrentan [...]: por una parte, la de perversión, que permite coser una a otra la serie de los conceptos médicos y la serie de los conceptos jurídicos; por la otra, la noción de peligro, de individuo peligroso, que permite justificar y fundar en teoría la existencia de una cadena ininterrumpida de instituciones médico judiciales. Peligro, por lo tanto, y perversión: esto es lo que constituye, creo, la especie de núcleo esencial, el núcleo teórico de la pericia médico legal. (*Los Anormales* 42)

La enfermedad mental se basa en la construcción de un “otro” como algo diferente. Desde el medioevo hasta nuestros días se le ha separado como una condición que ejerce sólo la medicina por medio de la psiquiatría como su única disciplina, la cual opera completamente ajena a las conexiones sociales. Por ello Foucault afirma: “Desde entonces la locura forma parte de todas las debilidades humanas y la demencia es sólo una variación sobre el tema de los errores de los hombres” (*Enfermedad mental* 19). Es por ello que la locura, el loco, su discurso y escenario son entonces los temas centrales de estas dos obras de Eltit que nos muestran ese golpe y fractura por medio del quiebre en la escritura, y textos que reflejan el estado de desterritorialización de las subjetividades que se encuentran completamente fuera de la producción capitalista y del razonamiento neoliberal, el cual necesita personas “cuerdas”, sanas y productivas.

El carácter metaficcional en *Infarto del alma* aparece en la sección “El otro, mi otro” donde hallamos un ensayo que se desdobra en dos voces, con diferente grafía, que presenta el amor desde una instancia ficcional y no sólo materializada en el cuerpo. En un estado de fragmentación de la subjetividad donde el “yo” como unicidad, ya no existe y la voz narrativa se habla a sí misma como un otro, deconstruyendo la identidad “una” para preguntarse acerca del “otro” amoroso que puede ser el yo mismo, y al que llama “el deseo siamés”. Los dos niveles narrativos comprenden uno racional o el “deseo siamés” y otro irracional que habla de la madre creando en su propio cuerpo un “otro”. El “deseo siamés” habla de otro a quien se desea habitar. El otro se constituye como fuente de deseo, pero también como habitáculo para la posesión que nunca se alcanza:

La primera ocupación física es poblar a otro cuerpo. Y poblar significa entrar en un estado agudo de posesión. Y si el sujeto proviene de una encarnación, de un agudo procedimiento corporal que lo implanta en la vida, se podría decir, quizás, que su principio (su primer estado de gracia) es algo parecido al siamés escondido. Pero un siamés sumergido en un tiempo sin memoria, sin destellos, con la razón ausente del vínculo que lo homologa a lo inseparable. (37)

Si la primera ocupación física es ocupar el cuerpo del otro, la otra voz narrativa responde como receptáculo de ese cuerpo que es habitado, a saber, la madre. Recordemos que la figura materna en las obras de Eltit es compleja, ya que puede ser una madre castradora o vengativa como es el caso de *Los trabajadores de la muerte*. Para Mary Green, quien ha trabajado las representaciones simbólicas de la maternidad en las obras

de Eltit, afirma que “She privileges a form of writing that seeks to recuperate rhythms of the primal relationship [...] and return to a pre-verbal moment of the origin that is virtually inaccessible to language and memory” (1). La procreación y la creación artísticas son completamente análogas, ya que para producirse, se necesita (ex)poner el cuerpo plural con todo el amor, el odio y la locura que contienen. Eltit, siguiendo las propuestas de Irigaray, propone la restitución corporal como camino hacia otra forma de habitar que obliga a los cuerpos a lo extremo. Para Irigaray, liberar el cuerpo es recuperar el “cuerpo a cuerpo” para la conformación de un nuevo lenguaje: “Tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas” (“Cuerpo a cuerpo” 41). Es por ello que en “El otro, mi otro”, una de las voces afirma: “Ahí está la madre, con sus dientes afilados de amor, preparándose para hacer -a costa de sus prolijas dentelladas- a un ser que cumpla con su imagen y semejanza, que no será su imagen y semejanza sino el deseo abstracto de sí” (33). La creación del otro al interior del cuerpo es la forma más natural y artesanal de ser uno/plural. La madre, que no es una sola, y no es sólo una madre, “Es su madre, su padre y su abuela. La madre está más atrás que su padre y su abuela. Más atrás que la abuela de su abuela” (34). Vemos que la imagen materna es un reflejo proyectado hasta el infinito, creando la “puesta en abismo” -*mise en abyme*- que nos muestra la repetición de los signos culturales que han atravesado la historia de este concepto.

Para Lucien Dallenbach, el *mise en abyme* es una técnica que opera al nivel de la narración (verbal y estructuralmente) y también de la ficción, que puede manifestarse de

diferentes formas. Para la autora existen tres tipos: “simple duplicación”, donde el fragmento tiene una relación de reflejo de similitud con el tipo que la contiene, como es el caso del “deseo siamés” que vimos previamente; los otros tipos son la “reduplicación repetida” donde el fragmento reflejado contiene otro fragmento reflejado y así sucesivamente; y por último, la “duplicación aporística”, donde el fragmento incluye el trabajo en el que este mismo está incluido (48). Es por ello que la “construcción en abismo” en la obra de Eltit actúa en todas las formas definidas anteriormente. Por ejemplo, la “reduplicación repetida”, la observamos en *El cuarto mundo* que desde su estructura en dos partes, según la primera narrada por el varón y su visión logocéntrica explicativo de la derrota familiar; y según es narrado por la hermana quien a lo largo de varias rupturas discursivas logra anunciar que espera el bebé de ambos. *El cuarto mundo* es estructuralmente simétrico, ya que la dualidad y la imagen del espejo hacen que el discurso y la ficción concuerden plenamente a fin de mostrar el proceso de construcción de la misma novela. Ambos tipos de discursos, emitidos por los hermanos, elaboran una síntesis que se ficcionaliza durante toda la obra utilizando el incesto como forma radical de transgresión y el bebé monstruoso como metáfora de la novela que el lector tiene en sus manos. El fragmento final consiste en una duplicación aporística: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta” (128). El pasaje muestra la relación con el todo de la novela, ya que es allí donde, como lectores, entendemos que lo que hemos leído es el proceso de creación de esta obra.

Impuesto a la carne utiliza también este recurso, pues las bicentenarias, madre e hija, han sido duplicaciones que cargan con los abusos y se convierten en un cuerpo

siamés cuando la madre queda dentro de la hija producto de una mala cirugía, es decir, la madre ocupa el cuerpo de la otra para que ambas puedan narrar la historia de los doscientos años de abuso por medio de sus órganos rebeldes. El proceso de enfermedad y porfía de los órganos al responder a la medicalización se presenta al inicio de la obra cuando la voz narradora –de la hija- afirma que “sólo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de nuestros males” (9). El hospital es el reflejo en el espejo de la nación que se representa a través del pasillo largo y angosto, “una larga geografía colmada de pacientes sumisos” (12) –igual que Chile- que recorren estas mujeres mientras los médicos experimentan en sus cuerpos. La parodia se presenta en estos cuerpos saqueados que son el reflejo del daño histórico al cuerpo de la nación, de cualquier país que ha sido abusado con la extracción de sus productos naturales –los órganos- y de aquéllos que se encuentran en los márgenes sociales y geográficos. El abuso con saña de parte de los médicos –la red de poderes- hacia el cuerpo de las bicentenarias se realiza con el propósito de mantener la historia oficial que se ha escrito durante doscientos años: “una nación o un país o una patria médica plagada de controles parciales o totales, un territorio que jamás quiso comprender mi enorme esfuerzo por graficar la hemorragia y la camilla, las convulsiones y especialmente los arañazos que me lanzaba arteralmente mi madre, ya demasiado afectada” (30). Sin embargo, estos cuerpos siguen sin responder a los tratamientos porque son “anarcobarrocos” ya que “por la sangre perdida cuento con el ímpetu anarquista que me traspasó mi madre” (31), de ahí que decidan elaborar otro testimonio, “la trastienda de la historia” (31) por medio de sus cuerpos fracturados por la intervención médica. Sus

propios órganos se convierten en ese testimonio que se ha intentado ocultar por doscientos años, aunque desmembren cada una de sus partes y sus órganos sean exportados: “más adentro, en un pedazo ínfimo del último patio de la nación, pronto iniciaremos la huelga de nuestros líquidos y el paro parcial de nuestras materias” (186). La conversión en “comuna”, ser singular/plural como afirma Nancy, es la forma de resistencia para no permitir la cicatrización de sus cuerpos, aunque “El polvo cobre del último estadio de nuestros huesos terminará fertilizando el subsuelo de un remoto cementerio chino” (187).

De manera semejante, pero con una experimentación mucho más profunda que incluye todos los niveles de “construcción en abismo”, *Lumpérica* es sin duda, la obra que mejor representa todas las técnicas discursivas de la escritura neobarroca. Como hemos afirmado previamente, la trama de la obra es extremadamente simple, ya que trata de una desarrapada que se exhibe frente a un letrado luminoso elaborando diferentes poses, pero cada una de las poses es seguida por una construcción abismal, ya que la escena se repite y repite constantemente hasta el infinito en una reduplicación repetida. Los tres atentados de la protagonista –estrella su cabeza contra un árbol, quema su mano en una fogata y la producción del grito- son repetidos y analizados en la toma de tres secuencias filmicas consecutivas que incluyen comentarios, indicaciones y errores para tratar de depurar cada una de las imágenes al máximo, aunque “siempre supieron que la escena sería rehecha” (41) porque L. Iluminada se niega a la estaticidad de su cuerpo. El capítulo cuatro “Para la formulación de una imagen en la literatura” es donde la parodia muestra el proceso de autorreflexión del texto mismo y el juego del espejo de la protagonista. Además, es importante señalar que en este capítulo encontramos un

fragmento de un intertexto con *Impuesto a la carne*⁶⁵, donde el uso del subjuntivo como un futuro hipotético se plasmará años después cuando “las letras hospitalarias” vuelven a reaparecer:

Pensar en una sala de hospital el resto de sus días adormecida y alimentada artificialmente mediante suero, con el cuerpo cubierto y el rostro difuminado por el plástico, que en la cámara lo absorbiese. [...]

Así podría estar –ocupando ese lecho- mientras las miradas le indagan sus signos vitales y el instrumental verifica sus latidos. Voluntariamente en esa condición, posa. [...]

Mientras ella, entumecida en las sábanas, un día cualquiera se recoja hasta el otro mundo, que sin duda le develará la falacia total. Repte sábanas blancas sobre las letras hospitalarias y las manos de esos miserables interrumpen el suero, desaten las vendas y dejen el compartimento a oscuras” (*Lumpérica* 80).

En “De su proyecto de olvido” del mismo capítulo, encontramos una voz otra que reflexiona acerca de la construcción corporal de la protagonista. Ambas voces son femeninas y se resalta la similitud “gemela” de cada una de sus partes: uñas, dedos, plantas de los pies, ojos, manos, brazos, cintura, hasta llegar al alma:

Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas irregulares con manchas rosáceas vetadas por líneas blancas. [...]

⁶⁵ El inter e intratexto son aspectos básicos de la parodia según Hutcheon: “[...] the notion of parody as opening the text up [...] is an important one: among the many things that postmodern intertextuality challenges are both closure and single, centralized meaning. (*Poetics* 127)

Sus dedos de los pies son a mis dedos gemelos en su textura, ninguna imperfección de piel, [...]

Las plantas de sus pies son a mis plantas ásperas y arqueadas, marcadas a todo lo largo por múltiples estrías [...]

Sus ojos son a mis ojos sufrientes de la mirada, por eso son el escaso nexo que priva el abandono [...]

Sus manos son a mis manos gemelas en su pequeñez [...]

Sus brazos son a los míos gemelos en su simetría [...]

Su cintura es gemela a la mía en la pertinaz insistencia en esta vida, es marginación. [...] (87-90)

En este fragmento se puede observar la expansión y el reflejo que existe entre la narradora y L.Illuminada, ya que ambas poseen las mismas características físicas, pero también, la misma forma de estar en el mundo –“en la pertinaz insistencia en esta vida”- sobre todo con respecto a la marginación en la que ambas se sienten sumidas. En el fragmento final afirma:

Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida.

Su alma es ser L.Illuminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver.

Su alma es a la mía gemela. (90)

Este fragmento en *mise en abyme* se halla en la primera acción de arte de la autora, llamada *Zona de Dolor*⁶⁶, en la cual Eltit lee este mismo fragmento en un prostíbulo de un barrio marginal cuando la novela se encontraba en proceso de elaboración.

Nuevamente nos encontramos con el proceso de creación de la obra, ya que diamela eltit, el mismo nombre de la hermana melliza del *El cuarto mundo*, es también un personaje dentro de esta obra. La fusión entre el personaje, el hablante implícito y el narrador ficticio han ido creando una obra, la que leemos, que concuerda con la identidad fragmentada de la protagonista. Tenemos un texto completamente cercenado, con diferentes discursos y quiebres lingüísticos que se han narrativizado en la misma obra que hemos estado leyendo, por esto, el capítulo final de la obra, el más linealmente escrito, la protagonista saca de una bolsa de papel un espejo “miró su rostro largamente, incluso ensayó una sonrisa. Pasó repetidamente su mano por la cara. Alejó y acercó el espejo. Se miró desde todos los ángulos posibles” (206) y procedió a cortarse el cabello y luego a sentarse en el banco de aquella plaza a esperar, mientras amanecía y la ciudad iniciaba su actividad lentamente, para que la noche vuelva para reiniciar su exposición en el luminoso y volver a abrir un nuevo circuito en la literatura.

⁶⁶ Para un análisis más detallado de *Zonas de Dolor*, ver el capítulo IV, “Zonas de Dolor: arte, vida y política”.

3. 4. Erotismo con la palabra.

Escritura

Ya no sueño con amantes, sueño con lectores, hombres y mujeres con los que revolcarme en la mesa bien iluminada de estas páginas. Sueño que unos ojos esquivos me penetran, se ríen de mí, me miran exhibirme, me desprecian, me desean y me adoran para luego abandonarme en una repisa por ahí. Sueño que me meto bajo la piel de alguno como un parásito y me alimento de su carne. Sueño con miradas púdicas, compasivas, morbosas, bajo las cuales arrojar una mueca obscena. Sueño que me transformo en un vicio. Vanidosa, sueño que no me pueden olvidar. (Ruiz-Tagle and Egaña Rojas 35)

En *Enciclopedia del amor en tiempo del porno*, las autoras definen, desde una estética actual, el concepto de escritura como una forma de compenetración mutua entre el texto y el cuerpo del lector o, en palabras de Barthes, “El texto que usted escribe, debe probarme *que me desea*. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma” (*El placer del Texto* 14). Por ello, la relación entre erotismo y escritura es fundamental para provocar la relación íntima y activa del lector. No se trata de que el artificio y la parodia, analizados anteriormente, se transformen en meras técnicas de escritura, sino que esas técnicas provoquen al lector a intimar con el texto. Las fisuras,

parte fundamental de lo erótico, es lo que provoca el placer del texto, siguiendo a Barthes (15), ya que son esos pequeños espacios que nosotros, como lectores, queremos abrir para llegar más allá⁶⁷ de las palabras que se encuentran en la superficie de la página. Desde este punto ¿cómo las obras de Eltit nos seducen como lectores? ¿De qué forma nos erotiza el texto? El erotismo es uno de los elementos principales que recorre toda la obra de Eltit, por ello, como lectores debemos estar dispuestos a mantener esa relación íntima con ellos y convertirnos en voyeristas para participar activamente de las transgresiones y perversiones que los textos nos ofrecen.

La materialidad textual de las obras es lo que permite que el erotismo se despliegue de diferentes formas, expresadas principalmente en términos metafóricos y simbólicos, mediante el artificio y los referentes corporales, sexuales y culturales que generan sentido y funcionan bajo la estética neobarroca, siendo la transgresión el elemento básico. Cuando hablamos de transgresión nos referimos al uso de la hipérbole que exagera todos los niveles del texto (estructural, lingüístico y de sentido) para provocar, asimismo, la transgresión de la normativa sexual, canónica y lingüística, haciendo de lo erótico un acto creativo donde la relación entre cuerpo-texto-escritura se origine por medio de una metonimia como extensión semántica figurativa de la relación erótica entre los personajes y el acto de escritura (y viceversa), asociando la escritura a la inscripción corporal que marca el cuerpo simbólico.

Para Georges Bataille, toda operación erótica tiene como principio la destrucción de la estructura y la disolución de las formas constituidas que fundamentan un orden para

⁶⁷ “¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas [...]: la puesta en escena de una aparición-desaparición”. (Barthes, *El placer del texto* 19)

poner en cuestión al ser (339). Se trata de una experiencia íntima (que se relaciona con la religión) que requiere de la prohibición y la transgresión que “levanta la prohibición sin suprimirla” (347). Es aquí, según nuestro autor, donde se encuentra el secreto del erotismo, ya que “la experiencia no es plena sino en la transgresión consumada, en la transgresión lograda, que mantiene la prohibición, pero la mantiene *para gozar de ella*” (349). También para Julia Kristeva la literatura es ese espacio donde las fronteras de las identidades se tornan borrosas, alteradas, animales, abyectas: “Una elaboración, una descarga y un vaciamiento de la abyección por la Crisis del Verbo” (*Los poderes* 278). La transgresión es entonces el elemento básico para lograr el erotismo, pero debe alterar al máximo y violentar en extremo para provocar la destrucción de la estructura, haciendo de la violencia y la abyección⁶⁸ los ejes impulsores que provocan la perversión como principio fundamental en las obras de Eltit. Para Sarduy es “la repetición del gesto que cree alcanzarlo” (*Ensayos* 233), es decir, el perverso es aquél que explora reiteradamente un instante a través de una búsqueda obsesiva de ese momento ya perdido. La perversión es entonces, una repetición constante de algo que se sabe perdido de antemano, pero se desea encontrarlo. Este juego erótico existe sólo y únicamente si se tiene un sentido religioso porque al crear la culpabilidad y la prohibición, la religión logra retirar la sexualidad hacia la zona de lo escondido, lo secreto, lugar donde la “prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez ‘siniestra y divina’” (234). De esta forma, se puede entender que el carácter erótico y perverso tiene un fundamento sagrado en su

⁶⁸ Para Kristeva lo abyecto es un objeto excluido que atrae hacia donde el sentido se desploma y que no se puede definir ni reconocer. Se le relaciona con los desechos corporales (sangre, excremento, vómito), cadáveres, animales e incesto: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le hace venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. [...] Incansablemente, como un boomerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (*Los poderes* 7-8).

quehacer. El ser perverso no es aquel que mira el sexo como un simple instrumento de placer, porque lo erótico mismo se pierde cuando se produce el vacío en el acto mecánico, sino al contrario, el que crea en torno al acto sexual es una sacralización placentera, haciendo del acto una comunión con el cuerpo del otro. Es por este motivo que toda perversión necesita de un ritual, de una fiesta que invoque a la divinidad o al fantasma erótico, y es la orgía la forma mediante la cual el ritual puede realizarse. Dentro de la tradición simbólica, la orgía es considerada como un “llamamiento del caos, producido por un cansancio de la voluntad a la sumisión ordinaria frente a lo normativo” (Cirlot 341). Esta fiesta es la realización de la transgresión a la norma, y donde confluyen o coinciden características tales como la “embriaguez, desenfreno sexual, exceso de todo género y ocasional travestismo” (341) las cuales conllevan una confusión de las formas y la inversión del orden social, haciendo que este instante eterno provoque una disolución de las jerarquías y una fusión de los contrarios.

La orgía como ritual aparece principalmente en las tres primeras novelas de Eltit. En *Lumpérica* observamos el bautizo orgiástico de L. Iluminada que hace posible la aparición de las múltiples identidades, la llegada del placer, la aparición de los seres marginados de la noche y la inversión del mundo. El texto comienza con la incitación que la noche provoca sobre los cuerpos, llegando los desarrapados de la ciudad a celebrar las identidades que el luminoso les arrojará, por lo que se hace necesaria la fiesta, el bautizo colectivo de los seres marginales que provocarán una religiosidad invertida para reconvertir la ceremonia religiosa en rito erótico. Lo erótico se halla en el continuo tocar de los cuerpos, en que los pálidos se frotan unos contra otros para adquirir su identidad al recibir la luz del luminoso y confundir sus cuerpos sobre la plaza. El frotamiento se

produce también con la tradición literaria en el capítulo “Para una reformulación de una imagen en la literatura” en el cual L.Illuminada:

Entonces/

Los chilenos esperamos los mensajes

L.Illuminada, toda ella

Piensa en Lezama y se las frota

Con James Joyce se las frota

Con Neruda Pablo se las frota

Con Juan Rulfo se las frota

Con E. Pound se las frota

Con Robbe Grillet se las frota (79)

El frote es por ello una de las formas para disponerse en la escena, producir el movimiento de los cuerpos y el inicio de la escritura. Todo el acontecimiento en esa plaza durante una noche tiene como finalidad la orgía bautismal para dar nombre a esos desarrapados, pero la protagonista erotiza el bautizo celebrando los nombres, sin mantener ninguno por medio de la violencia corporal como forma de alteración del rito: “se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con las uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis” (19). El bautismo en virtud de la luz del luminoso así como el golpe en la cabeza provoca un daño a sus pensamientos, por eso, el rito no sólo se produce para darle un nombre, sino también como un acto de reflexión sobre la literatura misma:

Los pálidos se han tomado las esquinas de la plaza y acurrucan allí sus cuerpos protegidos unos contra otros, sus cuerpos frotados que, en el bautizo, intercambian apodos en sus poros famélicos. Ellos se tocan y manoseados ceden. Nombre sobre nombres con la piernas enlazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezcla de vocablos, en sonidos, en títulos de films. Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos (11).

Los cuerpos significantes se acoplan para conformar una cadena metonímica de la producción del texto mismo. La orgía es, por lo tanto, la confusión del sentido de esos mismos cuerpos que se entrelazan en esa fiesta para conformar un texto con sentido caótico que transgreda todas las normativas genéricas, sexuales y sociales. Así:

La fiesta bautismal colectivizada

Porque el que se libera de las culpas emana.

Bañado por líquido/

Se alivia.

Los desarrapados que reciben los rayos del luminoso.

Para repetirse en la pantalla como documentos: la fe del bautizo.

El griterío de la redimida.

Para que se ensordezcan con sus chillidos esos mismos extras.

Como calentura y obscenidad serán.

Hasta que agarrotados en sus gargantas cesen. (25)

La luz artificial que cae directamente sobre los cuerpos de los desarrapados en la plaza pública, ahora se disemina en los estantes de los supermercados, como sucede en *Mano de obra* para resaltar los productos para la venta. Su presencia es omnipresente, a tal punto que la voz narrativa afirma que:

Finjo los pormenores de unas cuantas (duramente inoculadas) éticas, el uniforme caricaturesco y su impúdica leyenda inscrita en mis espaldas y la obligación de la caminata incesante cada vez menos acelerada por los pasillos bajo la vigilancia de esta luz entera e insidiosa (pero, claro, una luz divina que pareciera provenir desde ninguna parte, qué digo, del mismo espectro de un Dios más que terminal proviene) (56)

Es por ello que en la primera parte de la novela, “El despertar de los trabajadores”, está narrada como un proceso ritual donde la voz narrativa carga la cruz del trabajo pesado en el espacio del Súper. Walter Benjamin ya nos había advertido que el capitalismo es una religión y que tiene principalmente tres características; primero, es una religión de puro culto, ya que todo funciona por medio del utilitarismo; segundo, la celebración de este culto carece de un día específico, sino que es cualquier día; y tercero, se trata de un culto no expiante, sino culpabilizante. Este punto es muy importante, ya que Benjamin afirma que:

Capitalism is presumably the first case of blaming, rather than a repenting cult. [...] A enormous feeling of guilt not itself knowing how to repent, grasps at the cult, not in order to repent for this guilt, but to make it universal, to hammer it into the consciousness and finally and above all include God himself in this guilt, in order to finally interest him in repentance” (259)

La voz narrativa del trabajador del súper en la novela inicia un proceso “místico” que pasa por tres etapas, que son la purgación, la iluminación y la unión con la divinidad. En la primera etapa de purgación, el trabajador comienza el sufrimiento por el desorden y el caos de los malos clientes que desordenan los productos por su afán de compra. Estos malos clientes son identificados con los demonios, haciendo de su trabajo cotidiano un proceso de purgación donde el trabajador debe luchar con estos demonios –los niños y ancianos especialmente- que se acercan a los productos para asaltarlos y luego él debe ordenarlos ritualmente: “Sigo acumulando la manzana tras un orden seriado y agotadoramente perfecto. Otra manzana gracias a mi oficiosa mano ocupa su sitio. Odio la turba y los desmanes de los agitadores y me parece insoportable la sola imagen de la mancha sangrienta en el producto o la pisada feroz sobre la lata [...]” (58). A diferencia de los grandes místicos, la búsqueda espiritual de este trabajador no es producto de la fe en un dios, sino que es parte sustancial del proceso de agotamiento que produce el exceso de trabajo. Por ello, la voz narrativa cuenta el deterioro de su cuerpo por culpa de esos productos que debe recoger, ordenar y vender: “Hace 14 o 16 horas que doy vueltas, finalmente en redondo. Los pies me laten con mayor intensidad que el corazón. 14 o 16 horas transcurren ya desde la omnipotencia del estante” (70). La iluminación “mística” de

la voz narrativa se produce por medio de una comunión con la luz artificial del Súper en el capítulo llamado “El obrero gráfico” que tiene como contexto la representación del Nacimiento de Jesús durante el periodo de Navidad. La voz narrativa inicia el capítulo con la presencia de la luz que penetra su cuerpo y de qué forma ese dios intenta poseerlo: “Dios me acompaña, centímetro a centímetro, para engrandecerme y obligarme a cargar con la verdadera pesadilla de una luz que carece de cualquier antecedente. Estoy poseído por un Dios que me invade con un brillo que me ubica en la mirada ávida de todos los presentes” (62). Esta mirada se refiere a su *performance* sobre el “Nacimiento” en la entrada del Súper donde el personaje padece de la luz de Dios, de la mirada de los clientes y de la supervisión del jefe de turno para que el papel sea consistente. Nuevamente la mirada –el ojo del panóptico- se encuentra diseminada en todo el espacio y no hay forma de huir, porque “Dios está en todas partes. A lo largo y ancho de mi cuerpo. Y se radica con una intensidad (que ni te digo) en mis órganos para que retumben en su honor” (62). Finalmente, la unión con la divinidad se produce por medio de esta misma luz que penetra el cuerpo del trabajador por medio del dolor propio de los místicos, pero convirtiéndolo en un cuerpo femenino penetrado por esa luz. Por eso la voz narrativa afirma que “Dios me posee constantemente como si yo fuera su ramera” (62) y se incrusta en los órganos del personaje para provocarle molestias o dolor físico. Sin embargo, él es el elegido y debe cumplir su papel a cabalidad “[e]n el Súper, claro, de qué otro modo, pues, estaría yo encabezando la miseria de esta gloria que me ha sido concedida. (67)

Si el Súper es el espacio para la transverberación de la luz que ilumina los productos, el bar es el centro sagrado de la orgía del barrio en *Por la Patria* donde se

produce el exceso del vino, los encuentros sexuales y el baile erótico como forma de rito: “Está oscuro afuera y yo bailando: mientras más me muevo, mejor me río y fuerte. Me tironean las piezas y quiero complacerlos a todos, porque yo bailo de todo, aprendí cuando se me iban solos los pies ante la máquina” (22). Este párrafo muestra muchas formas del ritual, por un lado la noche como el tiempo preciso para la celebración, al igual que en *Lumpérica*, ya que la oscuridad permite la confusión de las formas y la aparición del deseo. La protagonista baila ante la mirada de un público que la desea y que ella también desea complacer, por lo que el deseo es el motor central del baile que provoca la confusión de los cuerpos, de las sangres y de las culturas, para lograr la comunión corporal de la barriada con sus antepasados indígenas

Todas mis queridas secuaces amigas, militantes del vino, cruzaron conmigo la más profunda de las miradas de envidia a la trinidad de Dios, yo misma, mi madre y todas en mí, duplicadas hermanas. Esa noche de la tragedia, alguien acabó en mi nombre y desde entonces respondo dual y bilingüe si me nombran Coa y Coya también (27).

El nacimiento y bautismo a través del baile orgiástico y el vino provocan el renacimiento de la marginalidad, tanto social como racial, de la protagonista que se reconoce dual. Desde aquí, la protagonista será quien dirija la resistencia del barrio contra los soldados que quieren someterlo a una redada. Antes que suceda y en medio de la embriaguez en el bar, se producen seis versiones de la borrachera, que son seis pasiones que se convierten en seis visiones de lo que será la redada. Estas visiones corresponden a

las etapas de la pasión de Cristo narrada por los evangelistas, donde se cuenta el proceso de sufrimiento desde el momento de la traición hasta la crucifixión. Recordemos que en el caso de nuestra obra, Coya/Coa y el resto de la barriada son apresadas por los soldados debido a Juan, un traidor, que los acusa. Las visiones de la borrachera son seis (86-112): primera, la llegada de los soldados simbolizada por la plaga de alacranes; segunda, en relación a la madre=patria; tercera, la vuelta del padre; cuarta, la creación de la mentira (ficción), quinta, las madres crean una hoguera; sexta, la punzada de dolor y el enfrentamiento. Cada una de las visiones es un antecedente *—mise en abyme—* de lo que sucederá en el segundo capítulo, que narra la tortura que sufren las mujeres apresadas en la redada.

En *El cuarto mundo* también se produce un baile que tiene más relación con el carácter mítico sagrado de la seducción: María de Alava realiza una danza para su hermano, rito que se transforma en un secreto entre ellos:

La danza era otra de sus actitudes: una danza extrañamente atemporal, creada originalmente por los movimientos de su cuerpo. La pasión del baile afluía en la belleza de lo eterno. [...] Pocas veces he visto un espectáculo semejante y realizado según la plenitud de mis deseos. [...] Parecido a lo sensual, estaba más allá de la sensualidad misma; semejante a lo irreal, portaba la realidad de todas las vidas humanas” (64).

El hermano mellizo ve en el baile de su hermana menor una plenitud, un equilibrio tal que sus deseos son satisfechos al máximo. María de Alava logra, a través de

esa danza “atemporal”, la fusión del mundo en el momento en que su cuerpo se mueve. Aunque la escena no se desarrolla a partir de una orgía propiamente tal, el deseo, el goce del espectáculo, llevan al hermano hacia zonas donde el placer es únicamente canalizado a través del rito sagrado. Cualquier aspecto ritual, ya sea la danza, el canto, etc. hacen que la divinidad erótica venga a coincidir con la verdad física de los cuerpos para así justificar con su presencia el despliegue de fuerzas y blasfemias. Por ello en esta obra el carácter orgiástico de la familia considera el incesto como un homenaje sagrado, ya que los hermanos mellizos mantienen un constante acto sexual para expiar las culpas por medio de la confesión a María de Alava, quien es la hermana que trata de mantener el “orden”, pervirtiendo el acto de la confesión para la salvación de la familia, que depende de los actos perversos de sus hermanos:

María de Alava recibió mi confesión. Yo estaba extremadamente cansada y me incliné con la cabeza gacha.

Ella permanecía recta, lívida, impávida y falaz. [...]

- María de Alava -le dije-, ha sido nuestra conducta sudaca la que ha precipitado esta espantosa catástrofe. [...]

-Deberán enfrentar mi mejor combate -dijo-. Conquistaré en mi cuerpo interior el de ustedes.

-Estás traspasada por la necesidad -le dije-. Yo quiero ahuyentar mi urgencia.

- ¿Reniegas de tu vientre hinchado? -preguntó. (91)

Se puede observar del párrafo que el discurso tiene todas las connotaciones de una escena de carácter religioso por la forma de la sintaxis, la intensidad moral del discurso y la jerarquía del oyente sobre la confesora, pero en ningún momento María de Alava rechaza la condición de su hermana quien afirma que quiere “ahuyentar” su urgencia. Ante esta afirmación, la hermana responde con una pregunta llena de significado religioso: “¿reniegas de tu vientre hinchado?” Por lo tanto, la hermana reafirma la relación incestuosa de los mellizos como un homenaje a la raza sudaca y para expiar las culpas familiares. El incesto aquí tiene una connotación sagrada de purificación y redención, donde el hijo será aquel que represente la dignidad de la raza, convirtiendo el incesto en la otra forma de perversión que contiene el ritual. Para Sonia Montecino, el incesto proviene de un arraigo de los atributos maternos como consecuencia de la ausencia de padre, donde “lo femenino” corresponde a la madre y “lo masculino” al hijo, que se soluciona con una sublimación de lo materno. Esta fuga de la sexualidad tiene dos consecuencias: por un lado el machismo; y por otro, “se denota en una compleja relación de ‘la madre con el hijo’: incesto simbólico y por lo tanto ‘perversión’ y transgresión de los órdenes” (33). En *Por la Patria* el incesto se maneja en dos niveles: en la madre y el padre. En el primer caso se produce en un bar donde madre e hija realizan un baile erótico donde se invierte la teoría freudiana según la cual la relación incestuosa se produce entre el hijo y la madre o la hija y el padre. En este caso es un incesto entre madre e hija, o sea entre mujeres, cuestionando las categorías heterosexuales de la relación. En el caso del padre, el incesto también se invierte porque los personajes trastocan sus roles: “Papá mío, le dije, don es usted que enfermo aparece, olvide a la Coya, olvide todas las cosas que la muerte quizás lo alcanza, y yo antes que le doy vida,

como tú ahora amante mío, muñeca mía, niñita” (38). El párrafo muestra la inversión de la identidad que se produce en la relación de la hija con el padre que es su amante, pero también el padre se asocia con lo femenino, convirtiendo a Coya en hija, amante y madre de su padre, deconstruyendo la familia edípica.

La perversión es entonces una forma sagrada de expresión erótica y, a su vez, una transgresión al orden instituido. De este modo, la perversión, el incesto, la inversión del ritual cristiano a través del erotismo, es la resistencia del cuerpo hacia el poder que intenta mantenerlo bajo la mirada inquisidora de la norma y la legalidad. Los personajes canalizan todas sus pulsiones deseantes, haciendo que éste deambule por cada una de las páginas y logre resistirse, dentro de un juego gozoso, al poder que desea atraparlo.

Desde la transgresión como forma de perversión de los valores sociales, la obra de Eltit contiene otras formas de perversión en donde cuerpo y texto se funden para procrear la obra. Por ello, analizaremos dos formas de perversiones, como son el corte y la pose, gestos en que el cuerpo se convierte en materia de inscripción textual para producir no sólo un goce estético, sino también erótico que se expande al espacio corporal y textual por la extensión del puño de la autora y el ojo voyerista del lector.

3.4.1 El corte y las incisiones en la piel/página.

Como hemos afirmado, la escritura se asocia a la inscripción corporal que deja huellas en la piel y en la página por medio de diferentes cortes, marcas o tatuajes. En toda la obra de Eltit el cuerpo no es entendido como completud única, sino que se presenta fragmentado. Por ello los cortes son alteraciones a la idea de unidad, alejado de la belleza

como estética neoliberal. Estos atentados corporales se presentan de mejor forma en *Lumpérica*, donde la protagonista, como hemos dicho anteriormente, realiza tres atentados contra su cuerpo y seis cortes en su brazo izquierdo que se explican en el capítulo llamado “Ensayo General” que incluye una fotografía en blanco y negro donde se muestra a una mujer, probablemente L. Iluminada, con los brazos vendados⁶⁹.



Figure 1. *Lumpérica* p. 151

⁶⁹ La fotografía es de la misma autora Diamela Eltit quien realizó los cortes en sus brazos como una acción de arte llamada “Zonas de Dolor” que analizaremos en el siguiente capítulo.

Cada uno de los cortes son perfectamente narrados, siguiendo incluso el recorrido de la hoja que los provoca, pero todos son diferentes entre sí porque tienen una función específica en la piel. El capítulo busca crear un ensayo general a través de un corte, pero

todas las posibles creaciones son fallidas porque siempre hay un error que podemos resumir de la siguiente forma:

1º corte: es sólo signo o escritura.

2º corte: es más débil que el anterior.

3º corte: falla; acusa una errata o un intento de cambiar el recorrido.

4º corte: es más reducido.

5º corte: se realiza sobre la piel quemada, por lo tanto es otra forma de atentado.

6º corte: es la abulia de los otros; es un excedente de su ensayo.

Cada corte a la piel es un corte al texto y a la escritura que lo conforma; así los tres primeros, (que corresponden a los tres ensayos generales) aparecen como corte a la página por su disposición espacial y por la escritura misma

E.G. 1

Muger/r/apa y su mano se nutre final-mente el verde des-ata y maya se erige y vac/anal su forma. (152)

E.G. 2

Analiza la trama=dura de la piel: la mano prende y la fobia es/garra. (153)

E.G. 3

Muge/r'onda corporal Brahma su ma la mano que la denuncia & brama. (154)

Se observa en estos primeros tres ensayos que la escritura se encuentra fracturada por diferentes “cortes” (/) que hacen que la palabra sea fraccionada, interviniendo su significado. Cada ensayo se presenta escrito en el encabezado de la página, lo que visualmente parece un corte a la página. El tercer ensayo general se refiere precisamente a la “ma la mano que la denuncia” (mala mano), es decir, el quiebre sintáctico que provoca la fragmentación de la escritura y que impide una lectura lineal. Una vez finalizados los cortes, la escritura nuevamente se tuerce para volver al inicio, ya que cada corte ha fallado y todo el ensayo general debe rehacerse:

Hace frío, y tal vez por eso tiende su pose en la plaza. Se sienta en el suelo con los pies descalzos, su cabeza está ligeramente inclinada hacia abajo, permanece así por un lapso de tiempo y luego levanta la cabeza y mira.

Mantiene la vista fija en pequeños parpadeos. Los dedos de su mano derecha sostienen la pequeña y afilada hoja. Sin mirarse la acerca hasta su cuero.

Se va a iniciar el Ensayo General. (167)

De esta forma, los diferentes cortes narrados en los ensayos anteriores sólo han sido pre-textos de un ensayo que no ha comenzado, porque su exposición en la plaza es precisamente el intento de producción de la novela que se lee, haciendo de cada atentado

En *Por la Patria* también se observa el quiebre sintáctico en el proceso de producción de un testimonio en condiciones de violencia extrema donde se producen diferentes formas de alteraciones gramaticales, como sucede en la última visión previo a la redada, donde las voces se quiebran producto del dolor que producirá la tortura:

SU PARLAMENTO

SON FASCISTAS QUE ESTRELLAN MI CUERPO ANIMAL

Me duele

me ven, me toman, me temen.

me cercan, me pescan, me cuelgan.

l'ostil

gresan

gresan

GRESAN

Romuer

Estoy

tomuer

Tomuer zaquis gadi: oma

gadi: dio-o

DIJO: "OH DIOS"

lema

Ne Im Sisatxe On Arbah Arap Solle. (111)

Este fragmento tiene relación con la tortura que sufre la protagonista y, aunque en una primera lectura no se comprenda lo que dice, se puede observar que las palabras se encuentran invertidas y se puede traducir como: Sangre, sangre, sangre. Muero. Estoy muerto. Muerto quizás diga: amo, diga: odio", y esta última frase juega con las mayúsculas "Oh, Dios" para crear también un juego de condensación entre los vocablos "odio" y "oh Dios". El quiebre de la letra y el desmoronamiento en la página son el reflejo del quiebre corporal de la protagonista por la tortura sufrida que no se puede relatar como narración lineal, sino por medio de un balbuceo de dolor que se quiebra junto al cuerpo. En la segunda parte de la obra, "Se funde, se opaca, se yergue la épica",

se produce la autogestación de la escritura dentro del texto mismo donde Coya/Coa es la voz que se alza para escribir el dolor que ha padecido. La fisura, la inversión, los cortes a la página y al cuerpo de la protagonista son las formas en que el cuerpo y el texto se fusionan para crear la obra, para textualizar el dolor, la marginación de un pueblo en dictadura y de su posición inferior como raza. La épica consiste precisamente en engrandecer el dolor y la precariedad a través del discurso y hablas periféricas donde la protagonista afirma que

Sentada al borde la cama voy ordenando cada uno de los parlamentos, para darles voz, preparando para ellas una actividad, otra oportunidad sobre el vacío del lugar abarrotado saturado de camas y de plañidos inútiles y reiterados. [...]

Escribo desatada, desligada de todo otro menester y el hambre.

Es algo para el atardecer, para las horas en que el encierro se vuelve extenso y los custodios abandonan, dejan libres a cada cual a sus pesares.

Elaboro parlamentos, me elaboro levitada. [...]

Cunden, crecen los papeles que domino [...], los recuerdos que superponen palabras tapando, cubriendo el odio manifiesto que me encauza (198).

La elaboración de estos documentos, su propia escritura en el encierro, a través del testimonio es lo que permite el nacimiento de *Por la Patria* como obra de la precariedad del ser humano. La creación que anuncia la protagonista se vislumbra al final de la novela cuando salen de la cárcel, donde las veinte mujeres que permanecían detenidas comienzan el “nuevo símbolo de la parición invertida: la defensa” (281) que

consiste precisamente en hacer emerger las hablas que se mantenían reprimidas. Así “multiplicadas, en veinte coas de raza coya y yo Coya en el incesto total de la patria” (281); cada mujer hablará el lenguaje periférico propio de alguna nación latinoamericana como estandarte de una marginalidad que se mantenía superficialmente sometida para quebrar el lenguaje oficial impuesto como forma de comunicación: “Se levanta el coa, el lunfardo, el giria, el pachuco, el caló, caliche, slang, calao, replana. El argot se dispara y yo” (282).

3.4.2 La pose y la construcción estética de la imagen.

La reflexión acerca del lenguaje y la búsqueda de sentido se intensifica en las obras de Eltit debido a que la narración se fractura por la irrupción de imágenes que son desbordadas inmediatamente. Desde esta perspectiva es que la obsesión del cuerpo es fundamental en las obras, ya que reflexionan sobre la literatura y dirigen al lector hacia el área donde el sentido se está produciendo en el momento mismo de la lectura, comprendiendo la materialidad de la escritura. Sin embargo, no se trata sólo de representaciones del cuerpo, sino de hacer que el cuerpo ingrese en la representación como un recurso de producción del sentido en el proceso mismo de lenguaje, en lo que Sarduy llama, como hemos dicho anteriormente, *escripturalidad*. El cuerpo es un recurso privilegiado para llevar a cabo el desmontaje de las estructuras por medio de una operación de exceso que, en primera instancia, se conforma narrativamente para luego interrumpir la linealidad de la narración por la aparición de una escena o pose que mueve todo hacia la superficie. Cuando el cuerpo es agredido, fracturado, cercenado, en medio

de una ceremonia ritual, surge hacia la superficie del lenguaje debido a que la puesta en obra de esa escena sacrificial tiene como sentido la seducción y el erotismo del lenguaje mismo, produciendo así el espectáculo y la exhibición de esos cuerpos violentados. L.Illuminada exhibe su cuerpo lacerado frente al letrero y la cámara, los mellizos incestuosos elaboran escenas sexuales estéticas mientras producen una obra molesta, los trabajadores del Súper obran ritualmente en los pasillos para luego vociferar la crisis en que se encuentran. Todas estas escenas son operaciones literarias que tienen como objeto la fijación del cuerpo para formar una pose estética momentánea. Esta fijación o pose del cuerpo y la escritura funciona como fijación del signo que convierte al lector en espectador⁷⁰ que contempla y espera un sentido que nunca llega, ya que la pose se rehace constantemente. Por ello, el erotismo es un factor fundamental que se construye con las escenas estéticas que conforman poses tráfugas que fuerzan a los textos a mantenerse siempre en movimiento.

En *Lumpérica*, el trabajo de L.Illuminada consiste en este continuo movimiento, tanto del cuerpo como del texto, que no permite la fijación ante los ojos del lector/espectador, y lo obliga a crear formas de lectura que también sean móviles. Se ha dicho que la plaza es un gran teatro, por lo tanto, ella debe actuar, gesticular y moverse: la base de todo su espectáculo está en el movimiento, realizando constantemente escenas que pudiesen parecer cerradas, como las tomas filmicas, las escenas de los animales, los graffitis, etc., pero son escenas que no permanecen rígidas, sino que van cambiando

⁷⁰ El sentido común de la categoría de espectador contiene una carga negativa, ya que se le relaciona con la pasividad o falta de acción. Por ello Rancière retoma el concepto de espectador y tuerce el binomio mirar/saber, actividad/pasividad, donde el “espectador emancipado” es aquel que cuestiona estas operaciones que pertenecen a la estructura de dominación: “El espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares” (19). Sobre este punto, profundizaremos en el siguiente capítulo.

mientras la narración avanza. Es así como se crea la pose para crear una escena estética que va desorganizándose junto con el movimiento de los cuerpos en la plaza, en el texto y en su cuerpo. Cada capítulo se irá desplazando del mismo modo en que la protagonista lo hace para conformar diversas poses: el capítulo primero se presenta aparentemente lineal, pero se incluye el cine a través de tres tomas filmicas con su lenguaje específico; el capítulo segundo predomina la función apelativa donde la protagonista es interpelada a través del interrogador y el interrogado; el capítulo tres se presenta en prosa enumerada con una mezcla de lenguaje culto y vulgar donde L. Iluminada asume formas animalescas; el cuarto, “Para la formulación de una imagen en la literatura”, fluctúa entre poesía y relato; el quinto, “¿Quo Vadis?”, se presenta en una “situación ahora no filmica sino narrativa, ambigua, errada” (99); el sexto, continúa aparentemente lineal, pero se agregan los graffitis; en el capítulo séptimo se vuelve al interrogatorio; el octavo, “Ensayo General”, la escritura y el cuerpo es “rajado” a través del corte en la página y la piel; el capítulo nueve, “Escenas múltiples de caídas”, presenta la caída de la escritura lineal, y finalmente el texto se cierra con un capítulo en forma de historia lineal. La segunda parte incluye las tomas filmicas que intentan atrapar a la protagonista en una sola pose. Los tres intentos de filmación se elaboran en diferentes ocasiones y con objetivos distintos:

“La escena contempla nada más que la construcción de la pose [...], una mirada admirativa sobre ellos” (15).

“Gestar mediante la herida lo que se precisa para la producción de un grito” (24).

“Ella está tomada desde el minuto en que se acerca al fuego. [...] Entonces la cámara los toma a ellos y muestra la intensidad de sus miradas, el anhelo general, más bien una perversidad gestual” (37).

Los tres párrafos previos se refieren a las tres tomas filmicas donde se puede inferir que cada uno es completamente diferente: la primera escena sólo tiene como finalidad el placer de la observación, la intención no es fabricar una pose, sino dejar que L.Iuminada actúe libremente. En la segunda, aparece el verbo “gestar”, es decir, expresamente se afirma en hacer que la protagonista provoque el grito de la forma en que ellos lo desean. La tercera es una escena de brutalidad que se verifica con la “perversidad gestual” de los observadores mientras ella quema su mano en la pira: “El error en el grito, su recato, será rehecho en la misma plaza, hasta que ellos se abran de sí y la tomen a ella en su máximo” (26). L.Iuminada impidió la fijación de la toma y la pose no es aceptada y debe rehacerse nuevamente. La pose no la fija de una determinada forma sino al contrario, permite el movimiento, el cambio, la metamorfosis, la parodia de toda forma de narración que intente presentarse como inmutable y pura. El espacio necesario para la constitución de la pose es la página, ya que permite la metamorfosis que “Por literatura será, para que ése se engarce otra vez y hasta el luminoso se curve dejando caer el haz sobre su cuerpo, la transparencia. Y entonces salga de la plaza reverdecido y la plaza será lo único no ficticio de todo este invento” (25). Todas estas configuraciones de la escritura hacen que el texto y el cuerpo de L.Iuminada estén en constante movimiento formando las poses en la plaza por medio de gramas que se exceden, proliferan y huyen de su significado instituido, al igual que L.Iuminada huye del luminoso, de la cámara y del

lector que intenta posesionarla. Por lo tanto, cuerpo y texto se conjugan en una página, utilizando los elementos más materiales con lo que cuenta, a saber, escritura y piel, para transgredir el orden y la fijeza.

La fijeza plástica de la pose se observa en las fotografías de *Infarto del alma*, al igual que la foto de los cortes en *Lumpérica*, donde es el lector/espectador quien observa a los internos en la construcción de la escena. La fotografía ha sido un elemento sumamente valioso para plasmar momentos de la vida, eventos nacionales y otros aspectos que se desean conservar. Para Walter Benjamin, el aura es una característica de las obras de arte tradicionales burguesas:

Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. ("La obra de arte" 22)

Este cambio trae como consecuencia que los sujetos históricos adquieran un nuevo modo de percepción donde son precisamente las masas que desean el acercamiento espacial y superar lo irrepetible de la reproducción. Así la fotografía permite la decadencia del aura de la obra y su desvinculación del ritual. Una vez vaciada la obra de arte del criterio de "autenticidad", Benjamin afirma que la política viene a fundar el arte. Dentro del área de la fotografía, señala que el gesto facial es el último eslabón del carácter ritual, ya que el rostro humano constituye una belleza incomparable por su

melancolía. Es por ello que las fotos de Errázuriz se centran en estos rostros populares y marginados que estuvieron fuera de esa aura de autenticidad y nos muestran una nueva forma de ver el presente por el carácter único y singular de la fotografía que testimonia lo que ha estado o ha sido. Los rostros de los asilados muestran la enfermedad de la locura en primer plano con un orgullo que no se condice con los parámetros de la belleza clásica. Son el verdadero rostro de la marginalidad en todas sus posturas y poses.



Figure 2. *Infarto del alma* p. 17

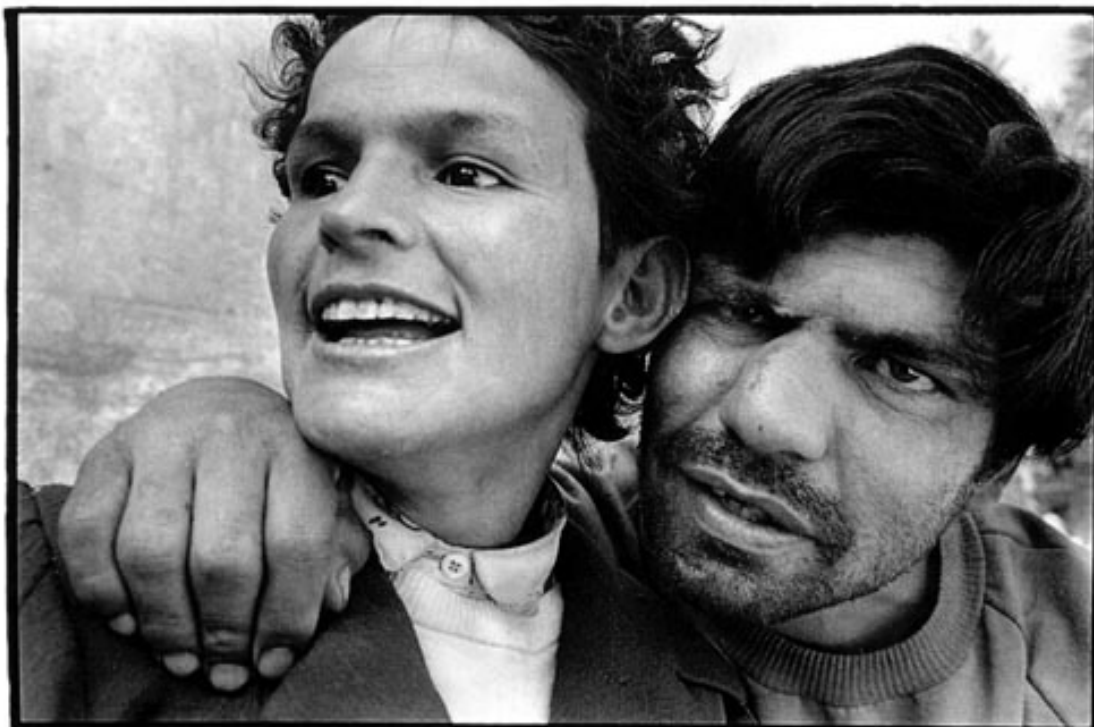


Figure 3. *Infarto del alma* p. 66

“¿Has visto mi rostro en alguno de tus sueños?” (5), Eltit nos apela directamente como los lectores/espectadores de esos rostros que hemos negado por años, pero ahora están allí, mostrando su rostro fuera de toda cosmética neoliberal que presenta rostros bellos para el consumo masivo. Roland Barthes, por otro lado, afirma que la fotografía puede ser objeto de tres prácticas, emociones o intenciones, como son el hacer, el experimentar y el mirar (*La cámara* 33), pero el ser objeto de la mirada es lo que

configura *la pose* donde “me constituyo en el acto de “posar”, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo en adelantado en imagen” (41). Es por ello que las fotografías de Errázuriz tienen esta transformación activa al darles dignidad a estos marginados del asilo. La pose elaborada parodia precisamente el origen burgués de la fotografía, ya que son todas poses de fotos familiares que se incorporaban en el álbum de fotografía de las familias burguesas importantes. El retrato debe ser bello, por lo tanto, debe mostrar salud, bienestar y virtud sin dar espacio a algún signo de enfermedad o desarmonía, ya que atenta contra las reglas de la estética burguesa. Bourdieu afirma que la fotografía posee una función familiar “por la función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad” (57). Las bodas, los bautizos, las vacaciones son momentos que se desean sacralizar para un futuro, pero ¿qué sucede con las fotografías de estos marginados en el espacio del manicomio? Tenemos fotos de parejas que no son burguesas, sino de personas pobres, maltrechas, enfermas y, en algunos casos, deformes que parodian a esas familias burguesas.



Figure 4. *Infarto del alma* p. 6



Figure 5. *Infarto del alma* p. 65

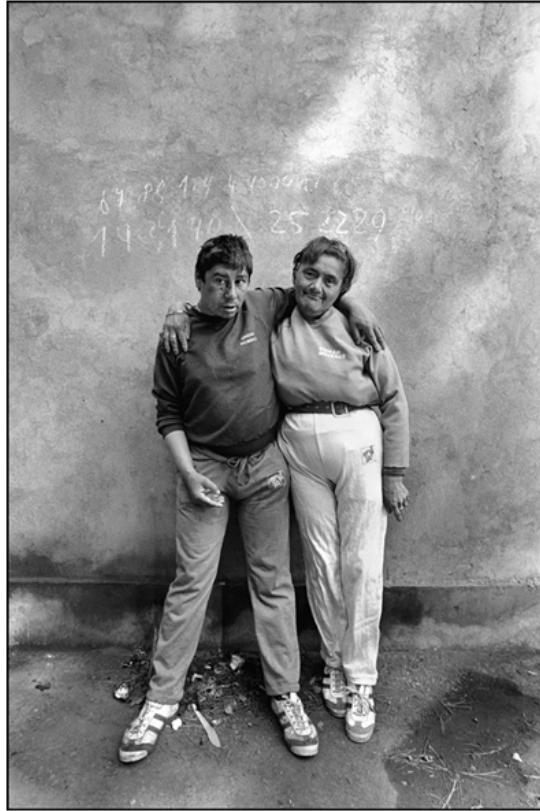


Figure 6. *Infarto del alma* p. 53



Figure 7. *Infarto del alma* p.13

¿Son estas fotos “dignas” de un álbum familiar? Lo que podemos observar en ellas es la pose de los sujetos que intentan imitar la posición corporal de una foto familiar, pero los personajes no corresponden al modelo burgués. Siguiendo a Richard, lo que observamos en estas fotografías es una “metáfora *en negativo*” (*Residuos* 253) del modelo burgués neoliberal que muestra en sus pantallas televisivas y fotos publicitarias cuerpos sanos, esbeltos, jóvenes y bellos. Lo que vemos en las fotos de Errázuriz es el negativo de esos cuerpos vendibles: son feos, mal vestidos y el contexto de la foto es precisamente la ruina que se esconde bajo el tapete neoliberal. Todos los espacios de las fotos son escombros, ruinas, paredes sin pintura que se acentúan con el blanco y negro escogido por la fotógrafa para metaforizar el carácter de desecho con que se les ha tildado.

Barthes afirma que al analizar una fotografía debemos hacerlo desde el sentimiento y lo relaciona con una flecha que viene a punzar y que denomina *punctum*, es decir, “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (*La cámara* 65), ¿Cuál es el *punctum* en las fotografías de estos internos? ¿Qué me punza cuando las observo? Personalmente observo sus rostros macilentos, su vestuario harapiento, sus ojos un poco desorbitados, el espacio residual que le otorga un encuadre al paisaje derruido, pero también veo la elegancia de sus poses y la búsqueda de una postura digna de sus cuerpos. Por eso Errázuriz les ha otorgado dignidad en la toma fotográfica, ya que no se observa victimización, sino orgullo y dignidad para traer nuevamente un poco de justicia a la injusticia social que los ha condenado. Y es aquí, en este punto, donde se encuentra la parodia, ya que sus rostros no producen lástima, sino

indignación frente a una injusticia para provocar la emancipación que Rancière propone para el espectador, donde mirar es también actuar, ya que al eliminar la mediación, el espectador se transforma en actor y el escenario se traslada a la calle. Badiou afirma que la “víctima en tanto es revelada a través del espectáculo del sufrimiento” (25) de personas que exponen sus suplicios, torturas y sometimientos producen un sentimiento de piedad. Por lo tanto, la injusticia se encuentra en el cuerpo vivo de la herida sangrante. Pero, como se pregunta Badiou, ¿es posible crear justicia a partir del espectáculo del cuerpo? ¿Qué viene después del sentimiento de piedad que éste genera? Por ello el autor afirma que “es necesario que la víctima sea testimonio de algo más que sí misma” (26). Los cuerpos expuestos en las fotografías de los asilados de Putaendo no sólo son cuerpos expuestos a la mirada lastimosa del observador, sino que ellos portan una idea, un pensamiento, y es en este punto donde se comienza a hacer justicia. Al unir el cuerpo a una idea se pierde el carácter de víctima y ese cuerpo sometido se convierte en una afirmación política de pasar “del estado de víctima al de alguien que está de pie” (25). Es por ello que la fotografía de Errázuriz es subversiva y pensativa (Barthes *La cámara* 73), ya que el *punctum* que provoca la observación obsesiva –la herida en el ojo-, trastorna la mirada del entorno al mostrar el negativo de nuestra falsa comodidad material. La fotografía nos muestra a los “no ciudadanos” que con su presencia en esas fotos provocan una ruptura violenta con el orden burgués y su estructura familiar. Los lazos que los unen se reafirman en la precariedad de sus identidades, vestimentas y alimentos, conformando lo que habíamos afirmado anteriormente, que son una comunidad inoperante.

El cuarto mundo es una obra construida como una constante puesta en escena que exhibe la prohibición, ya que se trata de escenas abyectas que se salen de toda escena

posible e imposible de observar a menos que sea por medio de la mirada morbosa de un espectador emancipado que sea capaz de leer el exceso de esas imágenes sexuales que representan la catástrofe de la familia. Cada una de estas escenas o poses abyectas arrastran a toda la institución familiar para destruir los límites sociales y corporales que constituyen a una subjetividad que se exhibe y goza de esa misma transgresión que provoca: “[mi madre] entendió que el placer era una combinatoria de infinidad de desperdicios y excedentes evacuados por el desamparo del mundo; entonces, pudo honrar a los desposeídos de la tierra, gestantes del vicio, culpables del crimen, actuantes de la lujuria” (78). Sin embargo, la transgresión no es la finalidad última, sino el proceso para la creación de esta nueva estirpe sudaca que se produce en la gestación incestuosa por medio de poses gozosas de los mellizos donde “su mirada [de María Chipia] diurna brilla desde sus ojos maquillados. Su mirada nocturna en agonía. Me nombra y me atrae contra su pecho desnudo, pidiéndome nuevos contenidos, otras poses; me pide revisar la posibilidad de lo obsceno” (87). Los padres voyeristas observan esta escena imposible mientras “estrellan sus cabezas contra los dinteles de las ventanas” (88) y no pueden sostener la mirada. Por eso abandonan la casa dejando a los hermanos en la producción de este espectáculo prohibido en un cuarto mundo, que es el espacio donde se puede exacerbar el carácter abyecto de estas subjetividades marginales. Cada pose se va modificando en relación al proceso de gestación del bebé sudaca por medio de una escena ritual de danza, un “cuadro afásico” perfecto y silencioso, donde la hermana melliza afirma:

Actué el papel de la extraña y mi cara se dobló a la pose que inventé. Actuando, actuamos el inicio de conformación de una pareja adulta.

Cuando se asomaba el hastío, tomé otro papel igualmente impostado y banal. Me revestí de distancia, apoyada en la mirada esquiva y en la ironía de mis gestos. [...] Representé en la pareja adulta la pieza más frágil y devastada (111).

La teatralidad de los personajes es entonces uno de los factores claves en la composición de la pose dado su carácter altamente performativo. Para Barthes, la teatralidad “es el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (*Ensayos críticos* 54). Es por ello que los personajes de la obra actúan conformando las escenas y las poses que el lenguaje comunicacional no puede narrar. La obra contiene precisamente la imposibilidad de informar lo que los mellizos perciben ya desde el vientre materno. El niño visualiza los sueños de su madre y, aunque quiere ser un portavoz racional y legítimo, fracasa en el intento ya que no logra encontrar las palabras precisas para comunicar esos sueños y lo que percibe de ellos. La danza ritual y las escenas abyectas son los únicos medios para poder representar la catástrofe de la stirpe sudaca que se hace cuerpo en el bebé monstruoso que nace producto de esas abyecciones, es decir, la novela que hemos analizado.

La teatralidad de la palabra es también el factor primordial en *Mano de obra*. Para Cristian Opazo, es una obra donde “se representa escandalosamente porque representa al cuerpo y al habla de los sujetos populares de una manera que no se deja atrapar en los

cánones de las academias teatrales nacionales” (228),⁷¹ ya que es una propuesta nueva para entender la especificidad de la escritura dramática. Es por ello que algunas obras de Eltit han sido llevadas a las tablas, principalmente por el actor y director Alfredo Castro quien dirigió *Mano de obra / Diamela Eltit (adaptación para teatro)* y fue publicada por la Editorial Cuarto Propio. En un estudio que introduce la obra, Castro habla de la “reconstitución de escena” (19) de un texto narrativo en el espacio escénico donde se inscribirán imágenes, gestos, signos y metáforas. La lengua y el cuerpo son para Castro el factor primordial del teatro porque están destinadas a coexistir y se disputan un lugar en el cual expresarse:

La puesta en escena, para mí, a veces es síntesis de lenguajes, otras es exceso, espesura del signo, yuxtaposición drástica de contrarios, supresión de transiciones, segmentación y multiplicación, pero es siempre un enigma, un secreto, jeroglíficos, que el espectador deberá descifrar, según sea su capacidad de enigma, de sueño, de secreto. ("La lengua escénica" 19)

La lengua es, por lo tanto, lo que provoca la teatralidad en esta obra. En la primera parte tenemos el extenso monólogo de un reponedor que se desplaza en los pasillos del supermercado ordenando los productos, con su nombre prendido en el delantal, como una marioneta manejada por hilos mientras es observado por el supervisor de turno y los clientes que desordenan el precario orden que ha establecido, “pero aún así,

⁷¹ Opazo afirma que “el aporte de Eltit ha sido ‘desordenar’ y ‘rearmar’ las bibliotecas de las escuelas de teatro” debido a que propone una mimesis inexplorada en Chile que está haciendo eco en nuevos dramaturgos como Juan Claudio Burgos (*Famélicos*), Rolando Jara (*Polen*) o Rodrigo Pérez (trilogía *Patria*). Cfr. *De la Crueldad* 235.

actúo con la maestría clásica de la palma de mi mano para conseguir que mi espalda se incline en exactos 90 grados hacia los vértices (desmontables) de los estantes” (14). Nuevamente nos encontramos con otro pálido, al igual que en la plaza de *Lumpérica*, que debe cumplir con una rutina serial comandada por la luz del súper, “obvio. Bien peinado, preciso, indescifrable, opaco” (21) para asentir “como un muñeco de trapo” (22) apelando a su servilismo laboral. Los cuerpos en el súper funcionan como meros organismos que hacen posible la productividad a través del movimiento y el desplazamiento de las acciones en el espacio de la compra: “[L]a naturaleza del súper es el magistral escenario que auspicia la mordida” (72) para provocar el error, de modo que todo vuelva a hacerse, a re-presentarse, a rearmarse, pero siempre “Agotados y vencidos por la identificación prendida en el delantal. Ofendidos por el oprobio de exhibir nuestros nombres” (111). Esta crisis del sujeto que se representa en el agobio de la rutina maquinal se materializa en la jerga vulgar que domina toda la segunda parte de la novela donde encontramos a estos trabajadores habitando una casa donde conviven y escenifican su vida en el supermercado. Las hablas de los personajes son intentos discursivos que escupen o vociferan los excesos contenidos por medio de una teatralidad contenida que hace explotar la oralidad vulgar (“garabato” en Chile) para llamar la atención del lector, como sucede en la horrible escena en que Sonia, la trozadora de pollos, corta accidentalmente su dedo y al llegar a la casa, le llega la menstruación y se aísla en su habitación para evitar las miradas rencorosas del resto de los habitantes:

Lejos, porque la casa ya no la representaba. No la representaba mientras la pobrecita Sonia se ponía la toalla entre sus piernas, encucillada en el borde del

pasillo “la culiada cochina y exhibicionista” porque le había bajado la regla y la sangre corría arrastrando unos coágulos densos, una masa viscosa y móvil que hedía con una degradación sin límites. [...]. Ya sólo era capaz de aferrarse a la toalla con ese rictus conocido que hacía mascullar unas frases sin sentido que nos alteraba los nervios: “los culiados, estos maricones chuchas de su madre, caras de pico, ay, ¿qué se creen? Los maracos. Pero, ¿qué diablos es lo que se creen estos huevones, conchas de su madre?” (155)

Los cuerpos en escena muestran la rabia por el oprobio que implica exhibir el nombre en el delantal, lo inenarrable del gesto que es estar en cuclillas, y la expulsión vociferante de la rabia contenida por medio de una sarta de vulgarismos que expresan la crisis de la subjetividad y, sobre todo, toda la rabia de años de abuso y sometimiento⁷² donde la negociación colectiva ya no sirve, sino que hay que enfrentarse a *chuchá limpia* para descargar el cuerpo frente a éstos “que nos miran como si no fuéramos chilenos igual que todos los demás culiados chuchas de su madre” (176).

Es por esto que al hablar de escritura neobarroca implica algunos aspectos fundamentales que van de la mano con el espacio social que impacta sus palabras. El primer aspecto es la conciencia de literatura que contienen las obras, ya que la narración o puesta en escena de la ficción se remite a la producción de sentido por medio del lenguaje, que siempre alterado por la dislocación de los signos y su relación con la materialidad misma que los produce. Por ello las obras contienen rupturas gramaticales, genéricas y de sentido donde el significante se quiebra y el significado es desplazado

⁷² Esta es la razón de los títulos de la obra, porque no sólo muestran el pasado glorioso de un movimiento obrero organizado, sino también que la organización se debe al abuso histórico en que han vivido.

mediante diferentes técnicas como la condensación, la proliferación y la parodia, todas ellas conjugadas en el cuerpo de los personajes. El cuerpo, por lo tanto, se erige como otro significante obliterado que se re-significa en las obras por medio del erotismo como factor que impulsa el movimiento y la transgresión para crear escenas o poses de una representación imposible. Este es un punto fundamental para acceder a la obras de Eltit: su visualidad o plasticidad, ya que no estamos frente a obras que narran, sino que muestran una ficción abyecta en la cual el texto se presenta como juego, pérdida, desperdicio y placer, o sea, erotismo, que transgrede lo útil. Por lo tanto, la artificialidad y lo cultural se manifiestan en un juego con el objeto perdido, cuya finalidad está en sí misma y no en la conducción de un mensaje o de un sentido único, sino en su desperdicio en función del placer. De esta forma, se produce la caída de la trascendencia, de la finalidad, del significado, de la moral, y surgen todas las otras formas que habían permanecido ocultas y reprimidas en la voz de seres marginales. El discurso de los textos, con un lenguaje sobrecargado, caótico, con el frote entre géneros, hablas y jergas, metaforizan la negación de la entidad logocéntrica que se estructuraba desde su lejanía y autoridad. Cuerpo textual que rehúsa toda instauración a un orden, al padre, a dios, a la ley, es decir, cuerpos textuales que erotizan la página, los discursos y los cuerpos con una sola finalidad: la transgresión absoluta.

CAPÍTULO 4. ZONAS DE DOLOR: ARTE, VIDA Y POLITICA.

*Como espectáculo, asumida en la vida,
en la concreción de un pensamiento,
más allá de los textos o de mis propias palabras,
de cualquier verbalización posible,
me abro al público permanentemente,
desde el público que yo misma constituyo.
("Socavada de sed". Diamela Eltit)*

A lo largo de esta investigación hemos analizado diferentes aspectos de la obra de Diamela Eltit, principalmente en lo que se refiere a los textos escritos, sean novelas, poesía, ensayos, mezclas de género, etc. El capítulo anterior nos abrió otra puerta al incluir un aspecto básico en la propuesta eltitiana que es su carácter *performativo*. Observamos que muchas obras tienen esta pulsión exhibicionista que hace a los personajes presentarse y representarse ante un público-lector y tener conciencia que es una representación. Es por ello que la obra de Diamela Eltit tiene como denominador común su carácter performativo, ya que no sólo es la representación de un espectáculo o exhibición de personajes en el plano narrativo, sino también un discurso que se excede del lenguaje para llevarlo al plano corporal en escenarios de la periferia. Los personajes, por medio de una *performance*, muestran orgullosamente las heridas auto-inferidas en el proceso de subjetivación, es decir, en la búsqueda de algún punto de fuga donde el cuerpo y el texto se tornan fragmentados y abyectos, ya que son cuerpos autoflagelados, sudacas, incestuosos, lacerados y fragmentados. Por ello, la finalidad de este capítulo es analizar las acciones de arte, conocidas como *Zonas de Dolor*, que Diamela Eltit elaboró en la década de los 80, en las cuales el cuerpo se convierte en un espacio crítico que hace de la puesta en escena o exhibición de cuerpos heridos una postura no sólo artística, sino también política. El soporte principal de estas acciones de arte es el cuerpo autoflagelado

en el contexto de la periferia de Santiago, por lo que se tensionan dos significantes, la herida y el acto voluntario de provocarla. Por lo tanto, abordaremos el análisis teniendo en mente la siguiente pregunta ¿De qué forma se configura esta herida provocada en relación al arte, la política y la vida? El objetivo entonces es salir del concepto de victimización que generalmente se le ha otorgado a esta acción de arte y proponer una mirada desde la acción que conlleva no sólo al acto de provocar la vida, sino de ser espectador de esa acción misma que abre la posibilidad de sacar al observador de la pasividad que clásicamente lo ha definido.

4.1 Colectivo de Acción de Arte, CADA.

En 1986 Nelly Richard publica su libro *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, donde plantea la producción artística chilena en un campo no oficial al cual denominó *Escena de Avanzada*, que tenía como característica el “discurso de la oblicuidad” que fue “una estrategia que intentó romper el silenciamiento y la desesperación de una sociedad vigilada y carcomida por el horror” (Zamorano 182). Este libro es fundamental en la historia del Arte en Chile, ya que planteaba el escenario de las prácticas culturales y artísticas durante la dictadura, y las condiciones límite de estas prácticas en el marco totalitario de una sociedad represiva, como fue el caso de la dictadura chilena. Richard define las pautas de lo que ella llamó la “Avanzada”, un grupo que llevó al límite estas propuestas, fusionando el arte, la sociedad y la política. Para Richard, los planteamientos estéticos de la Avanzada se caracterizaron por:

extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura, por reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos. (*Márgenes* 15)⁷³.

Dentro de la Avanzada, se encuentra el grupo CADA o *Colectivo de Acciones de Arte*⁷⁴ que nace en 1979 y finaliza en 1985. Estaba integrado por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Bacells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo y el apoyo de muchos otros artistas, videastas, fotógrafos, organizaciones sociales, comunidades de barrio, entre otros. Desde su fundación, el CADA se planteó como un movimiento de “revolución permanente” que se conjugaba con la vida:

Operar con el conjunto de la realidad socializada es operar en la base productora de esa realidad y en las condiciones concretas de su transformación, esto es, en la

⁷³ No profundizaré sobre los postulados de la *Escena de Avanzada* propuestos por Richard y la polémica que éstos han generado hasta ahora. Para una lectura acerca de este debate, cfr. Zamorano: *Revista de Crítica Cultural: pensando (en) la Transición* y Del Sarto: *Sospecha y goce: Una genealogía de la Crítica cultural en Chile*.

⁷⁴ Para acceder a los videos de CADA, ver: <http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Eng&Artist=cada&Menu=About&Category=Bio>

organización presente de su futuro. Entender desde allí el trabajo de arte y plantear su eficacia en la perspectiva general de construcción de un orden distinto es comprender **de hecho** el único ámbito en el cual es posible referirse al arte como una práctica específica y asumir en consecuencia su propia significancia: el trabajo de construcción de sus emociones. (C.A.D.A 2)

Así, las acciones del CADA tenían como objetivo irrumpir en la cotidianidad de la vida en un momento histórico dominado por el terror y la vigilancia para unir arte y vida dentro de una acción también política, incluyendo la participación directa de algunos pobladores, a veces como receptores o actores. Para Eltit, el CADA “buscó convertir a la ciudad en una metáfora” (“CADA 20 años” 158) que intentó, por diferentes medios, de hacer explícita la molestia y la crítica no sólo hacia la dictadura, sino hacia otras formas intransigentes de entender el arte:

La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron su breve transcurso” (159).

Estos tópicos fueron los que causaron una serie de adeptos y detractores acerca de esta nueva forma de irrupción que algunos no consideraban “arte”⁷⁵. En un temprano

⁷⁵ En general, las acciones de arte más estudiadas del CADA son: “Para no morir de hambre en el arte”, “Inversión de escena” (1979), “Ay Sudamérica!” (1982), “Residuos Americanos” (1983), “No +” (1984), “Viuda” (1985). La acción “No +” fue la más importante, ya que sirvió de slogan contra la dictadura

análisis, Ivelic y Galaz en *Chile, Arte actual*, elaboran un panorama crítico de las artes visuales en Chile a partir de la segunda mitad del siglo XX y rescata las nuevas estéticas en ese entonces. Del CADA afirman que estas obras nacen como una crítica al consumismo desenfrenado que estaba apareciendo en Chile en esos años por medio de “un contradiscurso que surgió de un marco teórico común, fruto del esfuerzo intelectual e interdisciplinario, que intentó un programa que abarcaba la discusión del concepto de arte y su circuito, en íntima relación con el comportamiento ciudadano y la realidad del país” (208) renunciando a los soportes tradicionales del arte e investigando desde el margen el comportamiento social para producir nuevas formas de arte. En esta misma vía, Robert Neustadt, quien ha seguido en forma muy profunda las acciones de arte del grupo, afirma que “El CADA actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen –la esfera social– subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética” (*CADA día* 27). El CADA entonces se autodefinió como una fuerza revolucionaria que situaba los medios estéticos y al arte para provocar una toma de conciencia y de liberación colectiva, produciendo una serie de intervenciones poéticas y políticas en el espacio urbano apoderado completamente por la dictadura, dentro de las premisas vanguardistas de conjugar arte-vida-política cuya finalidad estético-política sería incluir sus acciones dentro de los movimientos sociales y desapareciendo como autores.

Desde una crítica más reciente, Ana del Sarto destaca al CADA como un grupo que estaba más o menos desligado de lo que Richard llamó la *Escena de Avanzada*, subrayando la herencia de las brigadas muralistas que el mismo CADA reconoce en su especie de manifiesto en *Ruptura*. En su análisis de las acciones de arte y su relación con

porque se escribía en las paredes y la gente anónimamente iba completando: No + muerte, asesinato, censura, etc. Cfr. Neustadt, *CADA día* p.47-72.

la sociedad, Del Sarto selecciona “Para no morir...” y “Ay, Sudamérica” cuestionando los efectos reales de estas acciones, y las otras, dentro del espacio de la dictadura argumentando que “nunca pudieron obtener los efectos políticos deseados (212), y que “al no tener un efecto real en el tejido de lo social, estas obras contribuyeron a separar aún más el espacio estético de lo político” (213). Al seleccionar estas obras para hacer comprobar el fracaso del grupo al no lograr unir el arte con la política, Del Sarto se ubica en una posición clásica de lectura del arte que busca efectos inmediatos sobre un espectador contemplador o una “subjetividad cínica” como afirma Sergio Rojas, que “a la hora de intentar pensar el futuro de nuestra sociedad no consistiría, en sentido estricto, en una forma de entender la realidad, sino en lo contrario: una renuncia a la comprensión” (*El arte agotado* 64). Rancière también nos advierte acerca de las nuevas formas de entender el arte fuera del sentido de contemplación de lo bello o de representación de la realidad y dentro de las experiencias en una comunidad, ya que el arte se puede pensar como actos que producen ciertas miradas y conforman un tipo de pensamiento por medio de las experiencias significativas, “momentos poéticos en que los creadores forman nuevos lenguajes que permiten la redescrición de la experiencia común, inventan nuevas metáforas llamadas más tarde a entrar en el dominio de las herencias lingüísticas comunes y de la racionalidad consensual” (*El desacuerdo* 81). Esto es la vida del arte⁷⁶, precisamente la tensión que convierte al arte en vida y la vida en arte. Entonces, bajo esta premisa, ¿es posible hablar de un fracaso de una acción de arte? “Para no morir...” incluyó la participación directa de los habitantes de la población que recibieron el ½ litro

⁷⁶ Más adelante volveremos al régimen estético del arte y su visibilidad en Rancière.

de leche y luego guardan esas bolsas para usarlas como soporte artístico⁷⁷. La relación en esta acción está dada por la participación y aceptación de los pobladores como un acto de decisión voluntaria, que es también un acto político y estético. En la misma entrevista citada anteriormente, Eltit cuenta que fue un trabajo de redes, donde alguien conocía a un pintor que vivía en ese barrio quien invitó a otros amigos, sumando además al cura de la población. Fue un acto de aceptación comunitaria o –siguiendo nuevamente a Rancière– un “reparto de lo sensible” donde el sujeto anónimo se ha vuelto sujeto de arte en forma voluntaria; ya no está oculto por un sistema represivo u olvidado por un discurso histórico, “que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes” (*El reparto* 38). El acto de aceptación es entonces un acto estético y político, ya que formar parte de esta acción, aunque haya sido sólo recibiendo la leche, que además rememoraba inmediatamente la figura de Allende en un periodo que se interpretaba como disidencia al nuevo gobierno en momentos en que la represión estaba en uno de sus puntos más álgidos. El análisis de Del Sarto es precisamente la crítica que Rancière hace acerca de aquellos intelectuales que ven al espectador como un ser pasivo que sólo observa sin actuar, porque la política del arte puede estar alejada de lo que se conoce convencionalmente como arte, incluso aparece en los “recortes de espacio y tiempo singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (*El espectador* 59) donde los individuos rompen con la normativa para hacer de este momento algo diferente a la cotidianidad. Bajo esta

⁷⁷ En una entrevista con Morales, Diamela Eltit afirma: “Después, junto con eso, se pidió a los pobladores que vaciaran la leche y nos devolvieran los envases, y se les mandó a escritores, a pintores, a sociólogos, a la comunidad artística que hicieran algo sobre las bolsas” (160). Cfr. Morales. *Conversaciones con Diamela Eltit*.

perspectiva ¿cómo se puede afirmar que estas obras que tenían “el propósito de difundir arte/vida y arte/política no se plasmó en la realidad” (Del Sarto 212) si en un sector periférico, un grupo de pobladores recibía ½ litro de leche en medio de fotos y cámaras, en pleno momento represivo, o caminar por el barrio mientras cae del cielo un panfleto⁷⁸ que me apela directamente para reconocirme en mi piel morena y mi lengua?

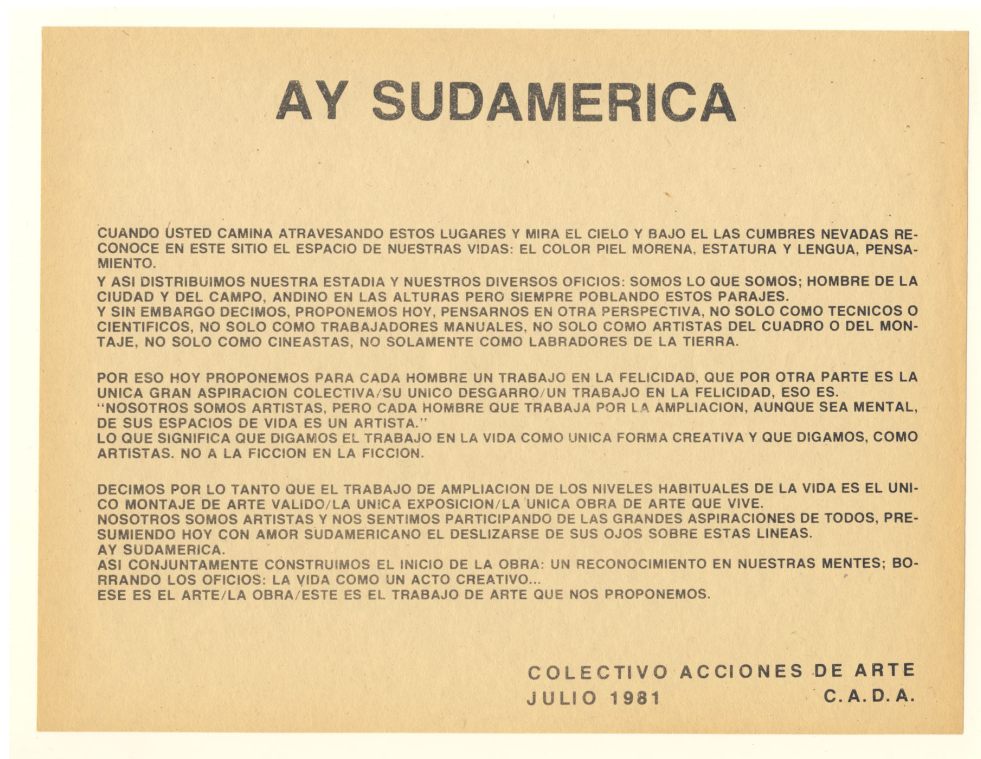


Figure 8. "¡Ay Sudamérica!", 1981. Panfleto arrojado desde aviones

Otro aspecto que Del Sarto no acierta es afirmar que las acciones del CADA no habían llegado a todos los santiaguinos. A diez años de iniciada la dictadura, en 1983 se

⁷⁸ “Ay, Sudamérica!” fue realizada el 12 de Julio 1981 cuando recién se iniciaba el periodo de las grandes protestas populares contra la dictadura, siendo el panfleto la única herramienta de comunicación en el momento de la censura para llamar al Paro Nacional. Todas las fotografías son gentileza de Diamela Eltit.

realiza la acción “No +” donde se llama a rayar con grafitis las paredes de Santiago con esta frase. El resultado fue una respuesta masiva, ya que los ciudadanos en forma anónima comienzan a completar la frase: No + censura, No + asesinatos, No + Pinochet, etc.

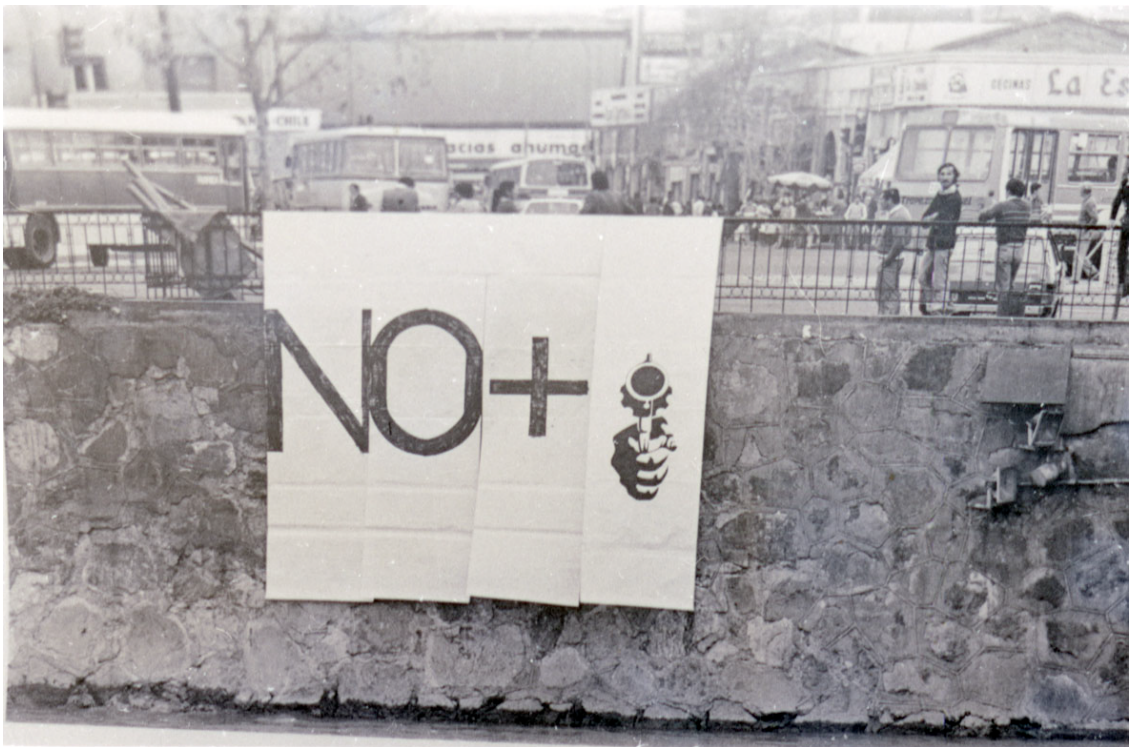


Figure 9. "No +". Río Mapocho, 1983.



Figure 10. "No +". Grafiti callejero, Santiago



Figure 11. "No +". Comuna Lo Espejo, 1988.



Figure 12. "No + miedo". Protesta en Santiago, 1985

“No +” fue la consigna contra la dictadura que se mantuvo hasta el plebiscito del año 89, pero sus repercusiones fueron tan amplias que salieron de Chile para extenderse a otras partes del mundo y es utilizado hasta ahora en diferentes formas de protesta.



Figure 13. Protesta en Talca. Diario *El Mercurio*, 09 de octubre, 2009

Si persistimos en la idea de buscar bajo los escombros alguna huella que comprobara el éxito o fracaso de ciertas acciones que pretendían instaurar cambios radicales, nos quedaremos en esos escombros llorando por nuestra ruina, pero si nos convertimos en un espectador activo podemos encontrar en esos restos los indicios de una lucha que puede servir de aprendizaje colectivo en que los autores se difuminan para entregar el resultado a la comunidad. La herencia del CADA es una pieza fundamental en el imaginario de las luchas de resistencia; el “No +” lo podemos encontrar actualmente en cualquier calle de Chile, reactualizándose contantemente como lo vimos con los movimientos de estudiantes del año 2006 y 2011 que reactivaron nuevamente la relación

arte y política por medio de la performance callejera⁷⁹. El gran logro de las acciones de arte no sólo se limita al campo político y artístico, sino en la desaparición de los autores y en la irrupción del espacio cotidiano, haciendo del público un espectador emancipado.

4.2 Arte y vida: una nueva sensibilidad.

El concepto de arte y sus aproximaciones siempre han sido tema de debate entre los críticos, sobre todo en relación a su percepción en el período de la llamada postmodernidad y el contexto de la globalización con un individualismo exacerbado y un espectador consumidor de imágenes. Para Rojas existe una relación de temporalidad del agotamiento que exhibe el arte por reflexionar sobre sus propios recursos de representación poniendo en cuestión la soberanía del sujeto sobre la experiencia y su intensa relación con la multiplicación de las variantes económicas y políticas entre las localidades completamente discordantes entre sí. Para comprender este mundo se plantea entender la cultura como “el imaginario que resulta del trabajo de articular los ideales dominantes del orden social [...] con las condiciones materiales de la existencia del individuo” (Del Sarto 212), por lo tanto, el arte debe indicar la forma en que somos en una comunidad. Es por ello que la aproximación que Rancière elabora acerca del arte es fundamental para ingresar al análisis de las obras de Eltit, ya que estamos frente a un régimen nuevo para identificar la cosas sensibles que nos rodean.

⁷⁹ Quisiera destacar el trabajo de Cristian Inostroza, un joven artista que elaboró diferentes performances en medio de las protestas estudiantiles del 2011. Ver Ignacio Szmulewic, “Arte y movilizaciones estudiantiles. Conversación con Cristián Inostroza”. *Arte y Crítica*.

Para Rancière, no existe una separación entre estética y política, sino que son espacios que configuran lo común en el que se organiza la percepción de un mundo, las relaciones de experiencia y sus diferentes interpretaciones. La estética es, por ello, la configuración del espacio político de nuestro lugar en la sociedad y las formas en que lo público y lo privado se distribuyen su parte en este lugar. Este punto es fundamental, ya que el régimen estético de visibilidad no se identifica con las maneras de hacer, sino por “un modo de ser sensible propio de los productos de arte” (*El reparto* 24), es decir, el modo de ser de sus objetos. Este régimen hace estallar los límites de la representación mimética que no se inicia con una ruptura artística, sino como una reinterpretación de lo que hace o de quién hace arte (28). Se trata principalmente de una noción de experiencia donde los actos estéticos producen nuevas formas de sentir o configurar las formas de subjetividades políticas con “una nueva manera de vivir entre las palabras, las imágenes y las mercancías” (*El reparto* 29) que conforman una nueva forma de comunidad. Para Rojas, esta comunidad, dentro del agotamiento del arte, se configura por medio de la simbólica del dolor, como un sentimiento de comunidad y también de identidad (*El arte agotado* 49) que permite al sujeto suspender momentáneamente los códigos y categorías habituales y abismarse frente a la indiferencia cotidiana. La relación de los sujetos con esos códigos se produce “alterando los parámetros habituales de percepción y comprensión del mundo” (57) donde el arte se convierte en vida y la vida se convierte en arte por medio de una experiencia estética que promete la construcción de un estar-en-común a partir de elementos básicos de la vida cotidiana, como los simples objetos que se pueden convertir en signos de nuestra historia o también objetos artísticos que se convierten en mercancías para el consumo.

Dentro de las manifestaciones de arte, el video es uno de los más controversiales por su relación con las vanguardias y como soporte de las nuevas tecnologías desarrolladas durante la posmodernidad. En el mundo del arte, el video estuvo determinado por diversos factores, tales como la creatividad con los nuevos medios, la multidisciplina de las artes y el compromiso político. Por ello, el video, en cuanto creación artística es sinónimo de experimentación y resistencia, abriendo caminos a nuevas formas de experimentación apoyado por recursos tecnológicos y resistencia a lo masivo y lo cotidiano de la cultura televisiva. El video es esencialmente imagen, ya que puede faltar el sonido, pero la imagen es la práctica comunicativa que intenta mostrar basándose principalmente en el movimiento de la imagen. Para Habich y Carrillo, el video se caracteriza por su acercamiento a la cotidianidad por medio de una relación directa, sin mediación escénica, que se presenta mediante diferentes formatos con una construcción narrativa a partir de fragmentos y dispersión para producir una “concepción de no narración, de simple expresión de hechos, sentimientos o intenciones” (87). Para ello, el video hace uso de una serie de elementos técnicos con el propósito de configurar una estética visual poco común que se construye desde las fisuras de los diferentes formatos. Las técnicas pueden ser variadas, como las diversas formas de montaje, juego con el tiempo/espacio, sobreimpresiones, tomas, distorsión de la imagen, entre otras. Para Sergio Roncallo, en el video procesual, la relación entre el video y el observador sale de su tiempo real e ingresa en el tiempo del video para interactuar en la obra: “el video es procesual aun cuando su presentación final de limite al *tape*, pues a partir de esa misma *condición flujo* obliga al sujeto-observador a leer desde la subjetividad y a emprender una labor interactiva que lo obliga a inmiscuirse en la obra” (147). En el videoarte, de este

modo, el significante se aleja del significado, la temporalidad es alterada perdiendo su linealidad, transmitiendo la idea de descentramiento y crisis de la subjetividad.

4.3 Zonas de Dolor o el hacerse en las periferias.

Como hemos visto, el trabajo del CADA ha tenido diferentes reacciones en el ámbito cultural chileno e internacional. Sin embargo, el trabajo de Diamela Eltit llamado *Zonas de Dolor* no ha tenido la misma recepción crítica que las otras acciones de arte, ya que no existen referencias en las publicaciones más importantes acerca del CADA. Richard, en *Márgenes e Instituciones*, texto fundador de la Avanzada que incluye al CADA, le otorga sólo una pequeña mención en el capítulo “Las retóricas del cuerpo”, donde enlaza el trabajo de Raúl Zurita con el de Eltit llamándolos “*contenidos concretos del dolor*” como “una práctica abnegatoria de identidad que apunta a la comunidad nacional como substrato mítico” (82) basado en una subjetividad sacrificial que apela al dolor como forma de acercamiento que une lo individual con lo colectivo por medio de la tradición primitiva de los sacrificios comunitarios. Por otro lado, Robert Neustadt es uno de los primeros críticos que rescata este trabajo elaborando una lectura desde *Lumpérica* para leer desde allí los referentes de “Maipú”, afirmando que “It is crucial to interpret Eltit performatively –to read not only what she “says” but what her work “does” ((*Con)fusing Sign* 119) por medio de la técnica del *mise en abyme*. Mara Polgovsky analiza el video *Zonas de Dolor* interrogando el gesto del sacrificio como “dissident Christian tradition of mysticism and its posible rendering into a practice of parody” (518).

Es importante destacar que tanto Neustadt como Polvgosky consideran dos aspectos de la estética barroca que hemos analizado previamente; el *mise en abyme* y la parodia son, por lo tanto, figuras claves en la conformación material de la obra de Eltit para exhibir el proceso mismo de creación de la obra.

Antes de ingresar al análisis es importante explicar la puesta en escena de Eltit. *Zonas de Dolor* es un trabajo personal, mucho más íntimo que tenía como intención salir a la calle a recoger cierta “energía cultural y artística y estética” (Morales *Conversaciones* 164) donde tiene su primer encuentro con el Padre Mío. Este trabajo todavía un poco desconocido dentro de las obras de Eltit se caracteriza por incluir fotografía, música y video, con una duración aproximada de tres a cinco minutos, grabado por Lotty Rosenfeld y editado por la misma Eltit (Morales *Conversaciones* 164-71). La utilización del video fue un hecho novedoso en el CADA, lo que gatilló las críticas de la izquierda clásica que acusaron al grupo de elitista por el uso de tecnologías que no eran accesibles para todos. El CADA defiende su uso afirmando que el video⁸⁰ cumple dos funciones, por un lado, actúa como registro de “una situación de arte efectuada en y sobre la realidad” (Neustadt *CADA día* s/n) que no se intenta documentar, sino construir, por lo que “una totalidad (video-obra) pasa a ser fragmento de otra obra no sólo como cita, sino como presente del presente de ese trabajo” (s/n). Es así que el video no tiene un fin representacional, como lo afirma Rancière en relación a las obras que denomina teatrales, sino el carácter citacional del que nos habla Derrida como aquellos fragmentos que se unen para crear un todo que posteriormente se fragmentará. En la Bienal de Video del año siguiente, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld también hacen

⁸⁰ Fotocopia repartida en la Bienal de Video en 1980. Utilizo en texto original facilitado por Diamela Eltit, pero se puede encontrar una copia en la excelente recopilación que hace Neustadt de documentos en *CADA día: la creación de un arte social*.

circular una fotocopia titulada “La función del video” donde afirman el uso del desperdicio como forma de circulación de pertenencias y en la readecuación de los cuerpos: “De este concepto partimos, para trabajar la edición incorporando la fotografía, el cine traspasado a video, cintas profesionales y caseras. Todo ello confluyendo en una sola pieza de video. Pero además haciendo cada una de sus partes transitorias, susceptibles de reaparecer como parte de un nuevo video y así” (Neustadt *CADA día* s/n). Esta afirmación es muy importante para analizar las *Zonas de dolor*, ya que estamos frente a fragmentos de videos de montaje casero y artesanal donde la fragmentación es precisamente el hilo conductor de una obra mayor, en el caso de Eltit, que hemos analizado desde el texto. En *Zonas de dolor* podemos ver el inicio de lo que será la puesta crítica, teórica y estética que Diamela Eltit desarrollará hasta hoy desde diferentes formas de exhibición de esa parte de la realidad que no desea ser mimética, sino creativa. Por lo tanto, estamos frente a una acción de arte en dos niveles: la acción misma en la calle y la elaboración del video testimonio como una obra.

*Zonas de dolor I*⁸¹ corresponde a la acción de arte realizada en 1980 llamada también “Maipú” donde Eltit elabora una performance en prostíbulos de barrios marginales mientras lee “De su proyecto de olvido”, fragmento de *Lumpérica* que en ese entonces estaba en proceso de creación. *Zona de dolor II* corresponde a la acción de arte del año 1982 llamada “Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago”, también conocida como “El beso”, donde Diamela Eltit besa a un mendigo en la calle.

⁸¹ Los videos los podemos encontrar en la página web de Hemispheric Institute de la Universidad de Nueva York. Para este capítulo se utilizaron las versiones originales que Diamela Eltit muy amablemente me facilitó para este trabajo y que se dividen en *Zonas de dolor I*, que corresponde a “Maipú” y se puede ver en el Hemispheric Institute. *Zona de Dolor II* es la versión extendida de otra lectura con formato diferente y no se encuentra en la web; y *Zona de dolor III* corresponde a “El beso”.

Frente a estas acciones, nos preguntamos ¿De qué forma la pose y las heridas autoinferidas contribuyen al proceso de formación de una subjetividad que se resiste políticamente? Es importante advertir que la dictadura como contexto de la época es importante, pero las *Zonas de Dolor* exceden ese nefasto momento para cuestionar no sólo la dictadura en Chile, sino toda forma de autoritarismo. La interrogación se dirige, por lo tanto, a la relación entre dolor y lenguaje, la herida, el cuerpo textual y la estética de la marginalidad como una posición política de “hacerse en las periferias”. Lo que observamos en las performances de las *Zonas de Dolor* son rostros marginales y un espacio residual que otorga un encuadre al paisaje derruido, pero también la concentración de sus rostros, la cooperación entre ellos y un lenguaje visual neobarroco donde ya no hay cabida para la victimización.

Hemos afirmado previamente que los personajes elitianos tienen un carácter performativo, pero ¿Qué significa exactamente esto? ¿Podemos afirmar que son “personajes” o “actores”? La respuesta claramente es que exceden la condición que la teoría literaria tradicional ha elaborado sobre ellos, ya que no podemos afirmar ninguna de las dos posibilidades. Por ello, seguiremos el modelo actancial de Greimas quien presenta otra visión del personaje que, a mi juicio, se relaciona más con los personajes de la obra de Eltit. Greimas supera el concepto de personaje para hablar de “actantes” o “fuerzas actuantes”. El actante se ubica en la estructura profunda de la narrativa para señalar un rol dado, que puede ser humano, animal u objeto, que ya no se presenta en forma individual como un héroe, sino que puede ser también un colectivo que tiene la voluntad de expresar un rol. Este rol no es aislado, sino que se relaciona con los otros dentro de la novela. Lo más importante del actante es que es un elemento sintáctico que

realiza una acción. Este actante puede ser un **actor**, es decir, identificarse con el personaje, ya que pertenece al mundo de la representación semántica y de la *mimesis*, aunque no es necesariamente humano. Greimas lo define como “El lugar de convergencia y el vertimiento de los dos componentes, sintáctico y semántico [...] debe ser portador de un rol actancial y de un rol temático” (28). De este modo, el concepto de personaje y actor se pueden ampliar para analizar los personajes de la obra de Eltit no sólo como encarnaciones humanas de ciertos valores o visiones de mundo, sino verlos en su dimensión sintáctica.

La perspectiva del actante se relaciona con el concepto de actor que es utilizado principalmente en el teatro, que es el género literario que está hecho para ser representado en un escenario. Por lo tanto, el actor encarna o contextualiza un personaje prestándole la voz y la imagen por medio del disfraz. Si pensamos en la obra de Eltit, es posible generar concordancias entre los personajes como “actores”, en el sentido que le otorga el teatro, principalmente en las obras de la primera etapa de la dictadura, como son *Lumpérica*, *Por la Patria* y *El cuarto mundo* donde pueden ser definidos como actantes o *personajes performativos* más que actores, para respetar la idea que la propia autora tiene de su obra: “Yo siempre he pensado literariamente el teatro de la letra y el texto como escenario. Me interesa la noción de escena como eje narrativo y el cuerpo: su huella, sus huesos, su discurso, como un material primordial para movilizar ficciones”. (Cortés)

El ingreso al análisis lo haremos desde el concepto de *performances*, que es un término muy complejo ya que la palabra no tiene una aceptación general y algunos prefieren usar el término *happening*, *live art*, acción de arte, *body art*, entre otros. Es un término ambiguo, pero se reconoce transversalmente que tiene como elemento primordial

el comportamiento en vivo que puede surgir en cualquier lugar o cualquier momento. Diana Taylor entiende el performance, “como acción, va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente ‘real’” (9), afirmando que no se limita a la repetición mimética, sino que “incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición” (*Performance* 17) Las acciones de arte que realizó el CADA durante la dictadura tienen este componente político, pero *Zonas de dolor* problematizó mucho más la relación de personaje y autor. El fragmento seleccionado para ser leído, dificulta aún más esta división entre actor y personaje, ya que la actriz o “performancera”⁸², que es también la autora, se identifica con el personaje, L.Iuminada. La distancia entre el autor, el personaje y el narrador es grado cero, ya que está completamente anulada. La acción de arte se convierte en texto, pero en un texto que provoca, que actúa en sí mismo y que tiene al cuerpo como su materia prima. El cuerpo de Diamela Eltit (quien representa), de L.Iuminada, (el personaje encarnado), de L.Iuminada (personaje de la obra escrita) y diamela eltit (personaje invocado y autor implícito) rompen precisamente con las distancias entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado que habíamos visto en *Lumpérica* y también *El cuarto mundo*.

Taylor también destaca que el *performance* “viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogma” (7). Es este punto de quiebre, esta exacerbación de las voces, actores y personajes que mezclan y confunden acción de arte y texto lo que produce el acto político, no como dogma, sino como desafío y ruptura

⁸² Creo que este término es el más adecuado, ya que corresponde a quien ejecuta una acción de arte sin la organización fija que posee el actor en una obra de teatro tradicional.

que, restando propiamente la acción, nos deja con lo sensible. Lo poético provoca una hendidura en esa puesta en escena. Esta hendidura es la distancia necesaria de la que nos habla Rancière y que permite que el espectador emancipado se convierta en un sujeto activo. Y es aquí, en este punto, donde se encuentra la parodia en la construcción estética de la escena, ya que sus rostros no producen lástima, sino indignación frente a una injusticia para provocar la emancipación que Rancière propone para el espectador. Aquí mirar es también actuar, ya que al eliminar la mediación, el espectador se transforma en actor y el escenario se traslada a la calle. La performance, por lo tanto, se hace en el cuerpo que es su primera herramienta. Para Jean Luc-Nancy, no es el sujeto el que existe, sino el cuerpo. En este sentido, la existencia carece de esencia, siendo el cuerpo el lugar donde dicha existencia acontece: “un cuerpo es estar expuesto. Y, para estar expuesto, hay que ser extenso” (*Corpus* 109), es decir, pensar la extensión en su tensión de modo que ser-cuerpo es una forma de estar en el mundo.

Siguiendo esta misma idea, Derrida plantea la performatividad del enunciado sobre los actos de habla de Austin, quien usaba el término para referirse a aquellos enunciados capaces de “hacer” cosas por medio de la misma palabra⁸³, que son capaces de producir un cambio en el contexto. Si bien los actos de habla coinciden con la función representativa del lenguaje, los performativos se asocian con la eficacia con que irrumpen en el contexto, provocando transformaciones. En esta irrupción, la acción no es posterior a la enunciación, sino que coincide con ella. Por ello, Derrida elabora una distinción entre el lenguaje común de la comunicación que constituye a los actos de habla con los usos de

⁸³ Austin distingue tres formas de “actos”: 1) acto locucionario, que es el acto de emitir los sonidos y las palabras. 2) acto ilocucionario, que asocia lo dicho con cierta fuerza convencional o fuerza ilocucionaria como por ejemplo, preguntar, responder, informar, anunciar, etc. seguridad, advertir, anunciar un veredicto o un propósito), y 3) acto perlocucionario, que acto que se consigue decir algo. Cfr. Austin, *Como hacer cosas con palabras*.

carácter “citacional” o “estéticas” de lo performativo, que serían los textos literarios y las representaciones teatrales excluidas por Austin porque no son comunicables. Derrida centra su atención en el carácter citacional o iterable porque cuenta con su propio significante:

Un enunciado performativo podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado “codificado” o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como conforme a un modelo iterable, sino fuera identificable de alguna manera como “cita” (*Los márgenes* 368).

De este modo la relación entre iterabilidad y performatividad explicaría todo efecto de comunicación, toda producción de sentido y no sólo la comunicación dialógica, sino aquello que no se habla, pero que produce ruido en la comunicación.

Como habíamos descrito previamente, *Zonas de Dolor I* corresponde a una acción de arte realizada en prostíbulos de la comuna de Maipú, lo que también le otorga el nombre a la obra. El video está compuesto por lecturas en dos lugares diferentes que mantiene un formato similar⁸⁴. El primer video, que se encuentra en la web, contiene tres momentos; el primer momento se inicia con una fotografía en primer plano de Eltit que es similar a la que aparece en *Lumpérica* pero en colores

⁸⁴ Hubo otras “lecturas” en diferentes lugares, pero en el video se rescatan sólo dos momentos.



Figure 14. *Zonas de Dolor I*

Inmediatamente la cámara se mueve hacia el cuerpo mostrando las manos y luego los pies con los cortes, deteniendo el movimiento para crear una pose. En este punto es donde existe la continuidad de la estética neobarroca que difumina los límites del arte desde el cuerpo a la página, desde el discurso a la imagen.



Figure 15. *Zonas de Dolor I*

Si *Lumpérica* narraba el proceso de conformación de la obra por medio de un discurso que se abre con la fotografía en el capítulo “Ensayo General”, en *las Zonas* nos encontramos con una obra donde el carácter visual predomina por sobre el lenguaje escrito. El video comienza con la fotografía de Eltit y luego fragmentos de sus manos y pies cortados. Por ello, debemos cambiar la forma de observación de la imagen, ya que aquí se nos otorga la visibilidad de los textos que hemos leído, por ende, lo que nos invita la imagen es a ver no sólo aquello que se expone, sino lo que también esconde. Para Nancy, la imagen da forma a algún fondo, a alguna presencia referida donde nada es presente, “la imagen separa, difiere, desea una presencia de esta procedencia del fondo

según la cual, en el fondo, toda forma puede ser retenida o huida, originariamente escatológica, informe tanto como in formulable” (“La imagen” 11), por lo tanto, la imagen es el efecto de un deseo, es la apertura que está unida al placer no como tensión, sino como alivio. Comienza con la imagen de ella está sentada en lo que puede ser una escalinata o la acera, en un plano inclinado se toma el rostro que muestra una parte de la cara y la otra permanece en la oscuridad, la cámara baja y se detiene unos segundos creando un plano de detalle⁸⁵ en las manos con los cortes que descansan sobre sus rodillas y posteriormente con otro plano de detalle baja a los pies descalzos. Lo que podemos ver en la pose no es precisamente la muestra del dolor provocado por las heridas, sino una imagen provocativa por el uso de la luz, ya que el ángulo tomado hacia el rostro es inclinado, por lo que muestra sólo una parte del rostro mientras el otro permanece en la oscuridad. En este juego de luz y sombra, muy común de la estética barroca⁸⁶, domina la luz artificial que ilumina lo que se quiere mostrar. Es una “luz conceptual porque, sin dejar de conformar la composición, potencia el mensaje del autor” (Triadó-Tur, Viñal and Alonso 674). Este juego de claroscuro también lo vemos en la siguiente escena que muestra una proyección de la cara del personaje sobre las paredes externas de la localidad donde se realiza la acción de arte. El contraste de la luz en estas dos secuencias provocan una conmoción en el observador quien inmediatamente entiende que este juego de luz y sombra pretende iluminar algo que no habíamos visto antes, mientras la fealdad de la periferia permanece en el fondo, no con la intención de ocultar la pobreza, sino de iluminar esa fealdad para transformarla en una belleza marginal. Lo oscuro es el fondo del escenario donde, como lectores/observadores, debemos distinguir

⁸⁵ El uso del lenguaje cinematográfico está basado en el texto de Marcel Martin, *El lenguaje del cine*.

⁸⁶ La luz en las realizaciones barrocas es un elemento primordial. El claroscuro se utiliza para “crear un foco de atención que inicia el recorrido visual”. Cfr. Triadó-Tur, *Historia del Arte*.

que existe en ese fondo que se extiende hacia fuera, es lo que Nancy llama “la resonancia de las formas” (“La imagen” 13) que emergen como una especie de vibración que resuena en el silencio de esa noche oscura y que la imagen reivindica. Lo que observamos no es la imagen como representación, es decir, la pobreza, la carencia, la prostitución, sino esa resonancia que se ha movido hacia fuera junto con la cámara y que me “con-mueve” como espectador. Esta conmoción, que me mueve, es el placer de gozar de ese movimiento que me produjo en el momento de la observación donde el fondo surge y se disemina en diferentes formas y zonas, provocando ese “ruido de fondo”. La cámara siempre está en movimiento, al igual que la cámara de *Lumpérica*, e inicia el recorrido con una vista panorámica del prostíbulo en la noche para hacer ingreso al interior del recinto.



Figure 16. *Zonas de Dolor I*

Mientras la cámara no cesa su movimiento, en el fondo escuchamos la voz de Eltit que comienza con un extracto de lo que puede ser “La apología de Sócrates” porque habla acerca de la acusaciones de pervertir y depravar a lo jóvenes. Es interesante que se haya seleccionado este fragmento para iniciar el video porque, recordemos, que Sócrates fue acusado de pervertir a los jóvenes y no creer en los dioses de la polis.

El segundo momento se inicia con una pausa en la voz mientras la cámara se centra en las manos con un plano de detalle para dar inicio a la lectura “De su proyecto de olvido” que pertenece al capítulo 4 “Para la formulación de una imagen en la literatura” donde la voz de L.Illuminada se encarna en Eltit para crear una “puesta en abismo” creando una relación especular entre el personaje de *Lumpérica* y la voz de su autora por medio de un símil corporal que en el video se centra en diferentes partes del cuerpo⁸⁷, destacando algún aspecto que se relaciona con la belleza de su singularidad, el entorno de la plaza y el placer:

Sus dedos de los pies son a los míos gemelos en la hundida sobre el césped, en esa decoración a color en que el placer se manifiesta embozado. [...]

Las plantas de sus pies son a mis plantas gemelas en su ocultamiento y en la resistencia, que aminorada por el césped, únicamente allí permite el roce diferido con la tierra. [...]

Dilucidando el abandono, sus ojos son a los míos el sostenimiento de los pálidos que cruzan la plaza y que cuando ya no necesiten de sus ojos gemelos, conducirán

⁸⁷ El fragmento del video es más extensor que el capítulo del libro, habiendo párrafos que no aparecen. He comparado todas las ediciones de *Lumpérica*, desde la primera edición hasta la última del año 2008 y no hay cambios.

a los suyos particulares hasta el mismo irreversible fracaso. [...] (*Lumpérica* 87-88)

Mientras continúa la lectura, la cámara que siempre está en movimiento, elabora un contraste entre los observadores y oyentes que están atentos a la lectura y a Eltit que lee en forma apasionada sentada en una silla roja. El tercer momento es “la limpieza de la acera” mientras la voz de fondo continúa con la lectura, la cámara sale hacia la calle y Eltit comienza a limpiar la acera durante la noche mientras unos escasos transeúntes se cruzan en el fondo de la escena. En toda la escena hay dos elementos importantes, el claroscuro como soporte que otorga profundidad y hace surgir ese ruido del que hablamos anteriormente, y el movimiento de la cámara, que es un pilar fundamental en toda la obra de Eltit. Deleuze nos habla de “la imagen movimiento” para referirse al movimiento de traslación como una sucesión de cortes móviles que nos remiten al cambio cualitativo como expresión de una completitud que nunca llega, por esto “el corte-móvil” es un punto de intersección entre movilidades donde “el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos, él mismo es un *corte móvil* de la duración” (*La imagen-movimiento* 26). Por eso, las *Zonas de dolor* no hay que entenderla dentro del encuadre de la imagen, sino del movimiento que hace desencuadrar sus zonas: la inclusión de la fotografía con los cortes, el montaje del video en las paredes, la voz extremadamente aguda, la limpieza en la noche silenciosa que contrasta con la voz de fondo. Todos estos elementos contienen los cortes imperceptibles que coinciden con la imagen que está siempre en movimiento y deja entrever lo

escondido de la escena a través de esos mismos cortes que se exhiben en los brazos. Allí están nuevamente los pálidos, aquellos que permanecen en las periferias de la ciudad oyendo la voz aguda de Eltit que contrasta con ese silencio respetuoso. El trabajo cotidiano del prostíbulo ha sido trastocado por una acción que los sacará, por un instante, de esa cotidianidad normalizada del uso comercial de sus cuerpos. El cuerpo que plantea Eltit en su lectura es personal, pero es el mismo de aquéllos que la observan, que tienen uñas, dedos, manos, ojos, cintura, por lo tanto, son gemelos en esa conformación. Y es aquí donde encontramos el lazo entre arte y vida.

Si la imagen es movimiento, quisiera hacer una “inversión de escena” de este mismo video. En *Zonas de dolor II*, vemos otra lectura del mismo fragmento, pero con algunos cambios que me parecen muy interesantes por la calidad artesanal del montaje. La cámara muestra inmediatamente al público en primer plano, haciendo un *travelling* de cada uno de los espectadores, mientras Eltit lee el fragmento y de fondo escuchamos la canción *The Cold Song* de Klaus Nomi⁸⁸. En este video, el centro es un público más activo que interactúan entre ellos, incluso un niño se cruza en la cámara para sentarse en las faldas de un hombre que hace el gesto de hacerlo callar, mientras vemos claramente sus rostros, gestos y risas. La cámara sólo se acerca a Eltit a través de un ángulo inclinado superior para exhibir la cabeza agachada mientras lee. El segundo momento es el lavado de la acera, pero a diferencia del video anterior en que Eltit se encontraba sola en la calle de noche y sólo algunos transeúntes cruzaban por el fondo de la imagen, ahora no hay silencio, sino que escuchamos las conversaciones de los espectadores que preguntan se hablan y garabatean entre ellos, preocupados si el video gasta o no luz. Si *Lúmpérica* es

⁸⁸ En una entrevista personal, Eltit relata que la selección de todas las canciones las hizo con Rosenfeld y que eran muy conocidas en la década de los 80.

la “puesta en abismo” de la *Zona I*, *Mano de obra* lo es de la *Zona II*. Y no están estos espectadores pálidos que escuchan respetuosos la lectura, sino son aquellos obreros que se comunican por medio de un lenguaje vulgar preocupados por detalles cotidianos, pero fundamentales para su vida diaria. La singularidad por contraste entre la lectora y el público se produce por lo que Nancy llama *ser singular plural*, donde el “ser” tiene sentido en relación con el otro para hacer un “nosotros” sin un sentido en común. Es probable que la lectora no sepa de los problemas cotidianos de la gente, como tampoco la gente entienda qué se está leyendo, pero en ese momento de congregación está un “nosotros” que conforma una comunidad que es singularmente plural o pluralmente singular: “*Ser singular plural* quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*” (*Ser singular* 46). Se trata entonces de pensarnos en modo distinto a lo que se entiende por sujeto clásico, sino en *nosotros* de una forma paradójica, ya que ese “con” no significa buscar un sentido último a la comunidad, sino en la repartición de ese lugar común por medio de la cercanía de los cuerpos. El video muestra precisamente esas singularidades en común sin un fin teleológico, sino sólo compartiendo un lugar en común en el momento en que se desarrolla la obra produciendo un corte en la cotidianidad plana, tanto de la lectora como de los espectadores, eso es lo único común entre ellos. Por esto, volvemos nuevamente a la idea de comunidad que Nancy nos plantea como “La comunidad de estar -y no el ser de la comunidad- de eso debe tratarse desde ahora. O si se prefiere: la comunidad de la existencia y no la esencia de la comunidad” (*La Comunidad* 139); se trata de pensar la comunidad como pura performatividad de su existencia, no como un dato que compruebe su existencia –raza, idea, oficio, etc- sino como la (ex)posición de su existencia:

(La existencia) es “la mera posición” de la cosa. Allí el ser no es ni la sustancia ni la causa de la cosa, sino que es un ser-la-cosa donde el verbo “ser” posee el valor transitivo de un “poner”, pero donde “poner” no pone sobre otra cosa (ni en virtud de otra cosa) que sobre (y en virtud de) el estar-ahí, el estar-arrojado, entregado, abandonado, ofrecido, de la existencia. (El *ahí* no es un suelo para la existencia, sino que su tener-*lugar*, su llegada, su venida, vale decir, también su diferencia, su retirada, su exceso, su excripción) (*La Comunidad* 141)

Por ello, la comunidad que se forma en el momento de la lectura es una comunidad inoperante, desobrada, que se expone y exhibe su cuerpo para tener una experiencia en ese espacio en común y momentáneo que es el prostíbulo.

La *Zona de dolor III*, también conocida como “El beso”, es un video muy corto que inicia con la presentación de los actores, Eltit y un vagabundo desconocido. El fondo es la misma voz que lee el fragmento de los videos anteriores y luego aparece nuevamente la foto de Eltit con las heridas en las manos. El cambio se produce por el contraste entre la música donde Klaus Nomi es reemplazado por la balada de una cantante argentina llamada Amanda Miguel provocando un quiebre paródico en el montaje de la escena que nos lleva a pensar el folletín despechado de las novelas rosas⁸⁹.

⁸⁹ Es imposible no pensar en la parodia entre la letra de la canción *The Song Cold*: “What Power art thou/ Who from below / Hast made me rise / Unwillingly and slow / From beds of everlasting snow” con el tono agudo de la cantante argentina: “Él me mintió / él me dijo que me amaba / y no era verdad / el me mintió.”



Figure 17. "El beso". *Zonas de Dolor III*

Posteriormente la escena nos muestra a los dos personajes caminando en la calle donde recordamos inmediatamente al *Padre Mío* como la “puesta en abismo” de este video, mientras escuchamos de fondo la lectura y la canción de la cantante argentina entremezcladas. Los personajes se alejan de la cámara dando la espalda y el vagabundo aprovecha para pedir dinero a un vehículo que pasa por su lado. La siguiente escena muestra a los personajes y la cámara hace un *travelling* hacia delante hasta llegar a un plano completo. Luego la siguiente escena es el beso que se produce en un primer plano, para luego hacer un *zoom* hacia la cara del vagabundo donde termina el video. Lo que observamos en este video es el uso de la parodia en diferentes niveles. El primero y más

visible es la parodia del beso hollywoodense donde ya no encontramos a dos personajes con perfiles cinematográficos, sino que a un vagabundo cojo y mal vestido que contrasta con una mujer más bonita y bien vestida. La escena final del beso tiene la misma toma que las escenas del cine donde se sella el amor de una pareja y el espectador se siente feliz y conforme con el final esperado. Este beso produce un quiebre, un golpe a la mirada del espectador, ya que no tiene las características estéticas del mercado cinéfilo, es más, hacia el final del beso, el vagabundo restriega su boca contra la mujer y ella se retira...no hay final feliz. El siguiente nivel es la superposición de los espacios y fotografías de *Zonas I* con *Zonas III*, que mantienen el hilo conductor de la lectura aguda del fragmento de *Lumpérica*, por lo tanto, ambas escenas convergen en la formación de una escena hollywoodense parodiada; y finalmente los “ruidos” de fondo, o el sonido que se producen desde el primer video con la voz aguda de la lectora como voz principal se va perdiendo en el segundo video donde se mezcla con la música de Nomi y la conversación “a garabato limpio” de los espectadores, hasta llegar a una mezcla casi inaudible de la voz de la lectora que se opaca a la voz aguda de la cantante argentina. Así, la voz enunciante que predomina en el primer video se difumina hasta perderse en el beso callejero con un vagabundo.



Figure 18. "El beso". *Zonas de Dolor III*

Un teatro sin espectadores, una performance sin observadores. Esto es lo que propone *Zonas de dolor* al producir un corte –los mismos que presenta Eltit– en ese espacio que separa a los actores de los espectadores. El teatro es llevado a la calle, la casa, el prostíbulo, sin la mediación propia del drama clásico, pero para ello se necesita un cambio en la mirada del espectador que Rancière propone “enseñar a los espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (*El espectador* 15) que no sea la creación de una comunidad en sí, sino de transformar la vida en arte. Por ello, Eltit afirma que “Mis mejores ‘performances’ las he realizado en los espacios comunes, a través de gestos primarios o de complejas elaboraciones; como una caminata o el pestañeo perfecto, la levantada de una de mis

manos, en la cruzada de mis piernas” (“Socavada de sed” 6). Se trata de producir una energía para la acción pero fuera de la lógica de transmisión de un saber donde el sujeto, que es singular plural, traduce lo que observa para unirlo a su experiencia intelectual de vida que los vuelve semejantes a los otros, aunque perciban diferentes. Por ello mi observación de las *Zonas de dolor* se aleja de la mirada victimizada porque la Eltit del video no se puede equiparar a una víctima aunque corte sus brazos, ya que el dolor de la tortura es incomparable al gesto de arte. Se trata de cambiar la mirada de esos cuerpos marginales –torturados, hambreados, abyectos, locos, deformes- hacia un cuerpo creador, con ideas y no a la víctima esclavizada por el sufrimiento como objeto de consumo. Badiou propone separar la víctima al cuerpo herido de la víctima y llenarlo de su historia en forma activa al “ponerse de pie” y hacer de ese sufrimiento un acto de creación. *Zonas de dolor* convierte al espectador en actor dentro de su propio entorno, haciendo que esos cuerpos que portan una idea se conviertan en un cuerpo político, porque son parte de la vida. Son cuerpos para la política como lugar de apertura y creatividad, no sólo de sometimiento, ya que pudimos ver sus rostros, sus risas y sus placeres como actores y espectadores “en una práctica que nadie podrá desmentir por cuanto es mi forma de articulación, mi manera de vida: mi cabeza”. (D. Eltit “Socavada de sed” 6)

CONCLUSIÓN

“Escribir no es salir sino pasar por, atravesar”. Esta afirmación de Sergio Rojas acerca de la obra de Diamela Eltit es una excelente sentencia que resume la forma en que la escritora construye, en forma manual sus obras. El recorrido que hemos elaborado en esta investigación no agota en absoluto el acercamiento interpretativo, sino más bien abre otras posibilidades de crítica y debate frente a una obra que está activa y en plena construcción. La operación activa se observa principalmente desde la estructura misma del texto hasta el trabajo escritural; por lo tanto, esto genera un cuestionamiento no sólo a la literatura tradicional, sino también a las políticas culturales que manejan ciertas normas de disciplinamiento.

Al hacer un recorrido de todos sus textos, desde las acciones de arte del CADA hasta su última novela *Fuerzas Especiales*, se puede observar que existen ciertas estructuras de significación que se organizan bajo instancias marginales donde prevalecen las figuras de vagabundos, torturados, incestuosos, niños sin nacer, esquizofrénicos. Además, el descentramiento de la palabra dentro del proceso de escritura, tema principal y obsesivo dentro de los textos, se presenta por medio de quiebres sintácticos, modos narrativos, explosión de géneros, etc. Pero también se observa la materialidad del cuerpo femenino como centro de las relaciones de poder. De este modo, se distingue en la narrativa de Eltit un hilo que atraviesa su producción y que se relaciona con el fragmento, el residuo. A este respecto, la misma autora afirma que su intención es “[t]rabajar con pedazos de materiales, con retazos de voces, explorar vagamente (digo, a la manera vagabunda) los géneros, la mascarada, el simulacro y la verbalizada emoción, ha sido mi lugar literario” (Eltit "Errante, errática" 20). Esta manera “vagabunda” se refleja a través

del movimiento que es un elemento primordial de su obra. Nada permanece, ni el espacio, ni los personajes, ni los temas. Todo en la obra es flujo y reflujo donde los textos se irán desplazando; pero que no es venido desde fuera, sino que se encuentra dentro de ellos para producir la subversión de la estructura fija; por lo tanto, conforman el proceso mismo de hacerse textos. El movimiento es un atentado a la fijación, es decir, no permite la permanencia, el estado, lo eterno. Así, el movimiento de los personajes en la obra eltitiana representa fases cambiantes que huyen del mundo que intenta atarlos. Esta huida se representa en las figuras mismas a través de la *carencia* como un vacío de todo lo impuesto. Esta privación o ausencia es el marco que rodea a todas las obras, las cuales tienen como escenario la oscuridad: una plaza de noche, la opacidad del útero, el encierro de la cárcel o del barrio, las noches en bares, la vida en un supermercado. Todos ellos espacios que se generan bajo el juego de contraluz que permite el oscurecimiento del sentido, ya que se produce una obstrucción de la vista que no permite crear una organización lógica del objeto que se tiene de frente. Esta mala visión que se produce por daño al ojo provocado por el golpe provoca una fractura en la relación con el objeto, que ya no es captado en su forma mimética, instalando el cuestionamiento a toda forma privilegiada de “representación” y haciendo que el texto deba autocorregirse constantemente: se afirma y se asevera, pero se duda y re-hace inmediatamente. Este cuestionamiento mantiene a la obra en un diálogo consigo mismo, provocando un quiebre en el rostro donde aparecen las grietas que se mantenían ocultas. De esta forma surge el descentramiento y la alteridad que producen la desjerarquización del centro que favorece lo que había sido descartado por las jerarquías (ya sea logocéntrica, falocéntrica, etnocéntrica, etc.) El sujeto es entonces visto como una subjetividad en constante cambio,

es heterogéneo, múltiple, su definición sólo puede encontrarse fuera de los diccionarios o de cualquier categorización normalizadora. El movimiento, como aquello que impide la fijeza, se convierte en la única forma “real” de insubordinación a las diferentes formas de poder. Es por ello que los espacios, clásicamente analizados como fijos y estables, estallan en las páginas para recuperar la movilidad que se les había arrebatado. La plaza o el hospicio se convierten en hogar, la casa en bar, en santuario o cárcel, el hospital en casa, nación; los muros de estos espacios han sido derruidos lentamente en manos de sus habitantes que se niegan a ocuparlos en forma determinada, dictado por el sentido común, creando espacios escurridizos y móviles. El espacio en las obras de Eltit es el escenario de las luchas de poder que se disputan un territorio para instalar las tecnologías que facilitarán la normalización de los individuos; por esto, los personajes de Eltit se resisten a esas técnicas fracturando esas mismas construcciones por medio del movimiento. El cuerpo de los personajes se mueve constantemente a través de diferentes poses, frotación rítmica entre cuerpos, heridas que sangran, estilos literarios que se cruzan, y nada permanece fijo. La *solicitud* que Derrida menciona, es un “estremecimiento” constante en todos los niveles del texto; de modo que la rigidez, el canon, la norma, sean parodiados por un devenir constante. Flujo y reflujo de poses, letras, cuerpos. El movimiento permanece, por lo tanto, todo es cambiante, todo se *re-hace* (como L. Iluminada se rehace de nombres). De modo que así, la lectura y el análisis se presenta como un movimiento más (un flujo o reflujo) entre otras formas de movimiento.

Debido al constante movimiento de los espacios, los sujetos que ocupan esos lugares se mueven en los bordes; por ello, la marginalidad es una de sus formas de definición. Pero al hablar de marginalidad no se intentó fijar una definición, sino mover

el término, ya que lo marginal en Eltit no es una categoría fija. Por ello el sujeto deviene subjetividad violentada por la forma de hacerse en ese espacio movable siempre al borde de una marginalidad diferente. Los personajes entonces pueden ser marginales porque habitan el margen geográfico o económico, como es el caso de las obras de la primera etapa; posteriormente son personajes anormales que no habitan necesariamente el margen, pero su condición subjetiva los hace bordear la periferia, o los personajes desagregados que pueden vivir en el margen, pero se agregan a los centros desde prácticas diferentes a las oficiales. En cualquiera de los casos, son siempre personajes que no se identifican con las prácticas que la oficialidad política, económica y cultural les ofrecen. El enfoque de la marginalidad, no muestra un mundo de vagabundos que *padecen* su desventura, sino personajes que gozan de la situación en la que se encuentran. El espacio privado es tachado para hacerse público y exhibir los cuerpos de los personajes que realizan un espectáculo del cual disfrutan; ya no se les presenta desde una perspectiva sociológica con situaciones dramáticas (aún cuando éstas sean válidas), y este es el punto más importante en mi reflexión, es que aunque estos personajes sean marginales o precarios, levantan su voz con su sola presencia en las obras. Entonces no son sólo de cuerpos sufrientes que se convierten en espectáculo, sino que ellos van más allá de la mirada solidaria. Sus cuerpos tienen una idea y eso los hace ponerse de pie en el sentido de Badiou. No es un cuerpo separado del pensamiento que lo convierte en víctima o consumo, pero separado de un proyecto universal. Es por ello que la lucha de estos personajes es afirmativa, porque unen sus cuerpos a una idea y no sólo al sufrimiento personal. No son personajes pasivos o padecientes, sino más bien, seres que tienen agencia al decidir posicionarse en el margen del sistema y hacer de su propio cuerpo una

página de la historia. A pesar de ser individuos que arrastran su propia cicatriz, los personajes eltitianos poseen un “estar-en-común”, donde se produce el encuentro con otro ajeno con quien es imposible una identificación unitaria. Por ello se conforma una comunidad inoperante donde la identificación es con el resistir a la posibilidad de totalización y ex-ponerse a lo distinto. Así, para Nancy, las singularidades que forman parte de una comunidad tienen en común el vacío que las hace comparecer. *Ser-en-común* (*La Comunidad* 150) nada tiene que ver con la imposición de un fundamento políticamente unitario, sino en compartir y vivir en la intensificación de la apertura.

El concepto de escritura neobarroca fue fundamental para el acercamiento a las obras, ya que subraya la emergencia de la articulación de los signos en la literatura y que ha sido, en el caso de Eltit, lo que más ha llamado la atención de su forma de escritura. La producción de significación en el nivel del significante es para Rojas reconocer “lo neobarroco” en las obras y no considerarlas obras neobarrocas, para entenderlas como obras visuales: “acontecimiento de cierta visualidad imposible” (*Escritura* 375) que se obsesiona con el cuerpo. Por ello los cuerpos eltitianos siempre están presentes de forma exuberante y fragmentada: tenemos sangre, saliva, manos, cabeza, pero nunca un cuerpo completo, que ingresan en la representación de forma incompleta, inestable, móvil. Es lo que llamamos *excriptura* (Nancy) o *escripturalidad* (Sarduy): a la inscripción en el lenguaje como herida o tatuaje para hacer trabajar a la grafía en la piel. Por esto el cuerpo en la obra de Eltit no es sólo un tema, sino la exhibición plástica del signo donde los cuerpos contienen complejas dislocaciones e intersecciones que trascienden el binarismo clásico y son capaces de desactivar imperativos fundantes mediante la territorialización de la escritura, lugar donde las voces adquieren cuerpo en el proceso mismo de la

escritura. Por esto, el cuerpo y el texto se tornan fragmentados y abyectos. Hablamos de cuerpos autoflagelados, sudacas, incestuosos, lacerados y fragmentados. Así, la escritura funciona como un dispositivo que narra la violencia por medio de diferentes atentados al cuerpo los cuales se tornan inestables, movibles, que hacen del frote, el enmascaramiento y la autoflagelación posibles formas para hacer “el reclamo de la herida” que conduce a un deseo que se instala desde la abyección por la ambigüedad que contienen, ya que presentan ese carácter monstruoso y perturbador. El cuerpo es entonces, una condición material y una urgencia, como afirma Nancy, que “muestra angustia puesta al desnudo” (*Corpus* 11). Se trata de hacer que la escritura toque al cuerpo por medio de artificios, generando un cuerpo lingüístico como resultado del exceso debido a la imposibilidad de representar al mundo en forma mimética. Es por ello que la selección de estos artificios, como la parodia, la exageración, el erotismo, son formas de poner en la obra la experiencia de la realidad, y no la realidad misma, es “someter a un proceso artístico la propia experiencia” (Rojas, *El arte agotado* 211), ampliando el análisis de la obra de Eltit no sólo a sus obras escritas, sino también a su *performance*, iniciado en el CADA. El hilo conductor de toda su obra es la relación entre arte, vida y política, la cual no había tenido precedentes en el campo cultural chileno. Se trata de acciones *performáticas* de resonancias locales, “Maipú” y “El beso” de *Zonas de dolor*, que perturban la cotidianidad. En esos momentos, las fuerzas represivas estatales podían controlar los medios, los guiones, las editoriales, pero no los cuerpos que se expresan con gestos mínimos que brotan en un momento determinado y cobran fuerza local.

De esta forma, se puede afirmar que la marginalidad y el cuerpo como escritura se presenta en forma activa, *política*, para erigirse contra el poder. Hablamos de política en

el sentido de Rancière, como la configuración de un espacio común, ocupado por objetos comunes para una serie de sujetos, y que el arte configura mediante sus obras, un nuevo espacio común, material y diferente al ofrecimiento del mercado y del poder. No se trata de esa política clásica de hablar de “temas políticos”, sino de “reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (*Sobre políticas* 19). Por ello, los personajes elitianos provienen de los lugares más periféricos de las grandes urbes, porque son aquellos que utilizan esa exposición para revertir la forma en la que “se está”; esto quiere decir que de ser personajes marginales, pasan a formar el centro de un relato, de una plaza, de una cámara, del barrio, del hospital, del supermercado. La reversión opera por medio de una *estética* que hace que los espacios y los habitantes operen de manera diferente a través de otros códigos, otras hablas, otro orden. No se trata entonces de hacer una proclama contra la pobreza, que es completamente válida en otro plano, sino de hacer de la obra una experiencia fuera del orden cotidiano, una experiencia alternativa a lo ordinario donde el lector/espectador se pueda liberar de sus relaciones cotidianas en todos los niveles de las relaciones de poder. Así, una función política como una reconfiguración de la división de lo sensible, le es esencial al arte. Es por esta razón que el francés afirma: “arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación” (*Sobre políticas* 19-20). Es así como en las obras de Eltit el sentido político se produce por medio del cuestionamiento a diversos planos de dominación que se intentan subvertir.

El cuestionamiento que se observa inmediatamente contra el poder del lenguaje, al orden del discurso, que esconde las operaciones del significante y busca un sentido único interpretativo. Lo que se observa en las obras son significantes que han roto con el significado para hacerse y rehacerse en busca de otras posibles vías de comunicación que se logran por medio de un lenguaje visual corporal. Además, desde el reconocimiento de la ruina benjaminiana, escarba en esos escombros para extraer de esos residuos los elementos que exhibe en sus obras, pero que se encontraban ocultos en esa ruina. Por eso los personajes son subjetividades abyectas, no sólo por la exploración de los límites del cuerpo, sino de los límites en general, los que la misma ruina pretendía ocultar.

Otro cuestionamiento que me parece fundamental en estos momentos de globalización excesiva es precisamente el cinismo dominante que predomina en la actualidad. Sergio Rojas afirma que el individuo es el destinatario de una serie de insumos que el mercado ofrece, pero “el orden social requiere que el individuo se adapte y normalice su insatisfacción ejerciendo un sostenido *aplazamiento* de sus expectativas de *realización* (*La sobrevivencia* 8) provocando la despolitización, sobre todo en un tipo de cultura que fomenta el consumo visual instantáneo de ciertos programas de moda que invisibilizan el conflicto, afirmando que no hay solución porque el neoliberalismo se presenta de manera “natural”, como si las cosas fueran porque siempre han sido así. Desde esta reflexión interna es que la escritura de Eltit deviene textualidad, es decir, un entramado artesanal de representaciones que desean hacerse al mundo; pero en este proceso manual de creación se pierde el recorrido en el lenguaje y los personajes se convierten en subjetividades que buscan una salida o entrada, agotando al máximo este mismo lenguaje. Los personajes se mueven, transgreden, parodian y se mantienen en

constante movimiento abriendo nuevas lecturas, nuevas apariciones, nuevas críticas. Así en las obras de Eltit se exhiben los cuerpos de los personajes mediante un lenguaje visual, por ello el carácter performático es fundamental para acceder a sus obras. Sin embargo, se necesita un nuevo cambio desde el lector/espectador que debe concebir la obra desde otros parámetros. Nuevamente Rancière, desde su idea del teatro (no sólo como drama, sino cualquier forma de representación) apela a eliminar a este espectador que observa en forma pasiva las imágenes, seducido por ellas, pero sin ninguna implicación directa. Un espectador conciente es aquel que es capaz de emanciparse y es capaz de comprender que mirar también es una acción que puede transformar las posiciones actor/espectador, haciendo del espectador un individuo que observa, compara, selecciona, interpreta y rehace la performance con sus propias herramientas, siendo parte activa de lo que observa.

De este modo se ha recogido el sentido de escritura perversa y artificiosa en la obra de Diamela Eltit. El texto, por lo tanto, se presenta como juego, pérdida, desperdicio y placer, o sea erotismo como actividad únicamente lúdica que transgrede lo útil, haciendo que la artificialidad y lo cultural se manifiesten en un juego con el objeto perdido, cuya finalidad está en sí misma y no en la conducción de un mensaje o de un sentido único de las obras, sino en su desperdicio en función del placer. De esta forma, se produce la caída de la trascendencia, de la finalidad, del significado, de la moral y surgen otras formas que habían permanecido ocultas y reprimidas a través de la voz de seres marginales. El discurso de los textos, con un lenguaje sobrecargado, caótico, con el frote entre géneros, hablas y términos, metaforiza la negación de la entidad logocéntrica que se estructuraba desde su lejanía y autoridad. El cuerpo textual que rehúsa toda instauración,

que metaforiza el orden discutido, al padre, a dios, a la ley transgredida. Obras que erotizan la página, los discursos y los cuerpos con una sola finalidad: la transgresión, para que así “reviente en la letra la pesadilla de estas noches”.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Jacqueline. *Surviving Dictatorship. A Work of Visual Sociology*. New York: Routledge, 2012. Print.
- Aguilar, Gonzalo. " Fuerza antitestimonial: El 'cuarto mundo' de Diamela Eltit." Proyecto Patrimonio 23 agosto 2003. Web. 15 octubre 2012.
- Amorós, Celia. *Feminismos, igualdad y diferencia*. México, DF: Universidad Autónoma de México/PUEG, 1994. Print.
- Arendt, Hannah. *La Condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Print.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000. Print.
- Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. 1962. Madrid: Paidós, 1971. Print.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Serie Ensayo. 1a ed. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000. Print.
- Badiou, Alan. "La idea de justicia." *Justicia, filosofía y literatura*. Ed. Carozzi, Silvana. Rosario: Homo Sapiens, 2007. 19-37. Print.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990. Print.
- Barrientos, Mónica. "Cuerpos anarcobarrocos en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit." *Hispanamérica: Revista de Literatura* 126 (2013): 11-18. Print.
- . "El juego de la representación en *Puño y letra* de Diamela Eltit." *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Carreño Bolívar, Rubí. Madrid,: Iberoamericana-Vervuert, 2009. Print.
- . "El realismo subvertido en la narrativa de José Donoso." *Crítica Hispánica* XXXV.1 (2013): 23-44. Print.
- Barthes, Roland. *El placer del Texto*. 1974. México D.F.: Siglo XXI, 1993. Print.
- . *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. Print.
- . *Images, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. Print.
- . *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993. Print.
- . *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990. Print.
- Bello, Joaquín Edward. *El roto*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968. Print.

- Benjamin, Walter. "Capitalism as Religion." *Selected Writings. Vol I*. London: Harvard University Press, 1996. 259-62. Print.
- . "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Ed. Aguirre, Jesús. Buenos Aires: Taurus, 1989. 15-57. Print.
- Bentham, Jeremy. *El Panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1989. Print.
- Beverly, John. *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Beverly, John, José Oviedo, and Michael Aronna, eds. *The Postmodernism. Debate in Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 1995. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Print.
- Brito, Eugenia. *Ficciones del muro. Brunet, Eltit, Donoso*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014. Print.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Print.
- . *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Print.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, D.F: Paidós, 2010. Print.
- C.A.D.A. "Una ponencia del C.A.D.A." *Ruptura* 1982: 2. Print.
- CADA. "CADA (Colectivo de Acciones de Arte)." The Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL) 2009.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones : el abordaje de los huérfanos. Lecturas escogidas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997. Print.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Diamela Eltit : redes locales, redes globales*. Madrid, Frankfurt am Main, Santiago de Chile: Iberoamericana Vervuert; Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Print.
- . *Leche amarga : violencia y eroticismo en la narrativa chilena del siglo XX : Bombal, Brunet, Donoso, Eltit. Serie Ensayo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007. Print.
- . "¿Qué eres? una torpe, alerta, alarmada pasafronteras." *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Ed. Carreño Bolívar, Rubí. Madrid, Frankfurt am Main, Santiago

- de Chile: Iberoamericana Vervuert; Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 13-21. Print.
- Castro, Alfredo. "La lengua escénica como destino." *Mano de obra/Diamela Eltit (adaptación para teatro)*. Ed. Castro, Alfredo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. 19-27. Print.
- . *Mano de obra /Diamela Eltit (adaptación para teatro)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007. Print.
- Chapple, Juan. "Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego." *Cyber Humanities [en línea]*. 6 (1998). Web. Julio 28, 2014.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. Print.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa : ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995. Print.
- Cortés, Adriana. "La palabra teatral de Diamela Eltit." *La Jornada Semanal*. 932 (2013). Web.
- Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. Print.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trans. Buenaventura, Ramón. Madrid: Visor, 1991. Print.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 1986. Print.
- De Rougemont, Denis. *Amor y Occidente*. Trans. Xirau, Ramón. México, D.F.: Editorial La Leyenda, 1945. Print.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 1967. Trans. Vicuña, Rodrigo. Santiago, Chile: Ediciones Naufragio, 1995. Print.
- Del Sarto, Ana. *Sospecha y goce: Una genealogía de la crítica cultural en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010. Print.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos, 1999. Print.
- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1984. Print.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. Print.
- . *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004. Print.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986. Print.

- . *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989. Print.
- . *Los márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998. Print.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 1997. Print.
- . *Notebooks 19, 20, 24*. University of Iowa Libraries, Iowa City.
- Duchesne, Juan. *Ciudadano insano. Ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan: Ediciones Callejón, 2001. Print.
- Ellwood, Wayne. *Globalización*. Oxford: Itermón Oxfom, 2001. Print.
- Eltit, Diamela. "CADA 20 años." *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ed. Morales, Leonidas. Santiago de Chile: Planeta, 2000. 156-63. Print.
- . "Diamela Eltit habla de su nuevo libro *Fuerzas Especiales*." *Hambreak, la hora del hambre*. TerraTv 2013. Web. Agosto 20, 2014
<http://noticias.terra.cl/hambreak/videos/diamela-eltit-habla-de-su-nuevo-libro-fuerzas-especiales,482920.html>.
- . *El cuarto mundo*. Santiago Chile: Planeta, 1988. Print.
- . *El padre mío*. Santiago, Chile: Francisco Zegers, 1989. Print.
- . "Errante, errática." *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Lértora, Juan Carlos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993. 17-25. Print.
- . *Fuerzas especiales*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2013. Print.
- . *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2010. Print.
- . *Jamás el fuego nunca*. Santiago, Chile: Seix Barral, 2007. Print.
- . *Los trabajadores de la muerte*. Santiago, Chile: Seix Barral, 1998. Print.
- . *Los vigilantes*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1994. Print.
- . *Lumpérica*. Santiago, Chile: Editorial Planeta, 1983. Print.
- . *Mano de obra*. Santiago, Chile: Seix Barral, 2002. Print.
- . *Por la Patria*. 1986. Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2007. Print.
- . *Puño y letra : juicio oral*. Santiago, Chile: Seix Barral, 2005. Print.
- . "Socavada de sed." *Ruptura*. 1982: 6. Print.
- . *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta 1992. Print.

- Eltit, Diamela, Paz Errázuriz. *El Infarto del alma*. 1986. Santiago, Chile: Ocho Libros, 2010. Print.
- Eltit, Diamela, and Lotty Rosenfeld. "Diamela Eltit: Zonas de Dolor." Hemispheric Institute. 1980. Web. November 20, 2014.
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-additional-performances/diamela-eltit-zona-de-dolor>.
- Espinoza, Vicente. *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Colección Estudios Históricos Santiago, Chile: SUR, 1988. Print.
- Evans, Fred. *Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of the Diversity*. New York: Columbia University Press, 2008. Print.
- Felman, Shoshana. "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching." *Trauma. Exploration in Memory*. Ed. Caruth, Cathy. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1995. 13-60. Print.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- . "El Anti-Edipo: una introducción a la vida no fascista." *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura* 17 (1994): 88-90. Print.
- . *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós, 1991. Print.
- . *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trans. Guiñazú, Ulises. Madrid: Siglo XXI, 2002. Print.
- . *Los Anormales. Curso en el College de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Print.
- . *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992. Print.
- . *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2000. Print.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, 2001. Print.
- . *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004. Print.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trans. Manzano, Carlos. Barcelona: Lumen, 1989. Print.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trans. Fernández Prieto, Celia. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- Green, Mary. *Diamela Eltit. Reading the Mother*. New York: Tamesis, 2007. Print.

- Greimas, Julien y Courtés, J. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982. Print.
- Habich, Gabriela, and Jairo Carrillo. "Post-video: una forma de posmodernidad." *Signo y Pensamiento* 4 (1994): 83-92. Print.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1991. Print.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Print.
- Harvey, David. "Between Space and Time: Reflection on the Geographical Imagination." *Annals of Association of American Geographers* 80.3 (Sept., 1990): 418-34. Print.
- . "From Space to Place and Back Again: Reflection on the Condition of Postmodernity." *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*. Eds. Bird, Jon and Barry Curtis, et al. New York: Routledge, 1993. 2-29. Print.
- . *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998. Print.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence without Guilt: Ethical Narratives from Global South*. New York: Palgrave, 2009. Print.
- Hillis, Ken. "Human.language.machine." *Places Trough The Body*. Eds. Nast, Heidi J. and Steve Pile. New York: Routledge, 1998. 39-35. Print.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Oxford University Press: New York, 1996. Print.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Print.
- . *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: First Illinois, 2000. Print.
- Irigaray, Luce. "Cuerpo a cuerpo con la madre." *Debate Feminista*.10 (1994): 32-44. Print.
- . "When Our Lips Speak Together." *Signs* 6.1 (1980): 6979. Print.
- Ivelic, Milan, and Gaspar Galaz. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. Print.
- Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre le posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999. Print.
- . *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995. Print.

- Kirkpatrick, Gwen. "El "habla de la ciudad" de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del sur." *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Llanos, Bernardita. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. Print.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión: Ensayos sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989. Print.
- . *Revolution of Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. Print.
- Lathrop, Andrea. "La pornografía es también una ideología poderosa: entre arte y programa político. Conversación con Felipe Rivas." 2 (Octubre 2012). Web. 29 julio 2014.
- Lazzara, Michael. *Diamela Eltit: Conversaciones en Princeton*. PLAS Cuadernos 5. Program in Latin American Studies. Princeton, New Jersey: Princeton University, 2002. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Cambridge: Blackwell, 1991. Print.
- Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993. Print.
- Llanos, Bernardita. "Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Diamela Eltit." *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Llanos, Bernardita. Santiago de Chile: Cuarto Propio / Deninson University, 2006. Print.
- . *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile. Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2009. Print.
- Mannel, Timothy. "Victor Gruen and the Construction of Cold War Utopias." *Journal of Planning History* 3 (2004): 116-50. Print.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. 5º ed. Barcelona: Gedisa, 2002. Print.
- Masiello, Francine. *Art of Transition. Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
- Massey, Doreen. "La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones." *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Ed. Arfuch, Leonor. Buenos Aires: Paidós, 2005. 103-27. Print.
- . "Un sentido global del lugar." *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Eds. Albet, Abel and Núria Benarch. Barcelona: Icaria, 2012. 112-29. Print.
- Montecino, Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio-CEDEM, 1993. Print.

- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. Print.
- . "El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política." *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Ed. Eltit, Diamela. Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2000. 9-16. Print.
- . "La verdad del testimonio y la verdad del loco." *Revista Chilena de Literatura*. 72 (2008): 193-205. Print.
- . *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004. Print.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003. Print.
- . *La Comunidad Inoperante*. Trans. Garrido, Juan Manuel. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2000. Print.
- . "La imagen: Mímesis & Méthesis." *Escritura e imagen 2* (2006): 7-22. Print.
- . *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros, 2006. Print.
- Neustadt, Robert. *CADA día: La creación de un arte social*. 2º ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012. Print.
- . *(Con)fusing Sign and Postmodern Position. Spanish American Performance, Experimental Writing, and Critique of Political Confusion*. New York: Garland Publishing, 1999. Print.
- Olea, Raquel. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit." *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Lértora, Juan Carlos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993. 83-95. Print.
- Perlongher, Néstor. *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1996. Print.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México D.F.: Siglo XXI, 2005. Print.
- Polgovsky, Mara. "Zona de Dolor: Body and Mysticism in Diamela Eltit's Video-Performance Art." *Journal of Latin American Cultural Studies* 21.4 (2012): 517-33. Print.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993. Print.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Print.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Print.

- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009. Print.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Print.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. 1986. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007. Print.
- . *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001. Print.
- . "Tres funciones de la escritura: deconstrucción, simulación, hibridación." *Un poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Lértora, Juan Carlos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1993. 37-51. Print.
- . "Una alegoría anarcobarroca para este lamentable comienzo de siglo." Santiago de Chile: Centro Cultural de España, 2010. Print.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México, D.F: Siglo XXI, 1996. Print.
- Rivas, Felipe. *Cabina*. 2012. Universidad de Chile, Taller de Vaciado.
- Rodríguez, Zorobabel. "Diccionario de Chilenismos." Edición Facsimilar a la de 1875 ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1985. Print.
- Rojas, Sergio. *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2012. Print.
- . *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría, 2012. Print.
- . *Escritura Neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Santiago, Chile: Palinodia, 2010. Print.
- . *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Santiago: Cuadernos de Tiza, 2013. Print.
- Roncallo, Sergio. "El video (arte) o el grado Lego de la imagen." *Signo y Pensamiento* XXIV.47 (2005): 135-49. Print.
- Rose, Gillian. *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. London: Blackwell, 1993. Print.
- Ruiz-Tagle, Josefa, and Lucía Egaña Rojas. *Enciclopedia del amor en los tiempos del porno*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014. Print.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su Literatura*. Ed. Moreno, César Fernández. México: Siglo XXI, UNESCO, 1998. 167-84. Print.
- . *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Print.

- Sotomayor, Áurea María. *[Estar] justo en el umbral de la memoria: la violencia fundadora de la víctima en Lumpérica de Diamela Eltit y La muerte y la Doncella de A. Dorfman*. Femina Faber. Letra, música y ley. San Juan: Ediciones Callejón, 2004. Print.
- . "Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y letra*, de Diamela Eltit)." *Revista Iberoamericana* LXXVIII.241 (2012): 1013-26. Print.
- . *Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en la narrativa de Diamela Eltit*. Femina Faber. Letra, música y ley. San Juan: Ediciones Callejón, 2004. Print.
- Szmulewic, Ignacio. "Arte y movilizaciones. Conversación con Cristián Inostroza." *Arte y Crítica* (Diciembre, 2012). Web. 20 noviembre, 2014.
- Taylor, Diana, and Marcela Fuentes. *Estudios avanzados de performances*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Print.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes, ed. *Estudios avanzados de performance*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2011. Print.
- Triadó-Tur, Juan Ramón, Jaime Viñal, and Alberto Alonso. "Historia del Arte." *Historia del Arte*. Ed. Paredes, Julio. Barcelona: Norma, 1999. Print.
- Vernant, Jean-Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: Paidós, 1992. Print.
- Weber, Max. *Economy and Society*. Los Angeles: University of California Press, 1978. Print.
- Zamorano, César. "Revista de Crítica Cultural: pensando (en) la Transición." Tesis Doctoral. University of Pittsburgh, 2014. Print.